حصہ

از

محمد مظفر حسین

ناشر

نیا پبلشنگ ہاؤس مقبرہ جناب عالیہ گولہ گنج لکھنؤ

[illegible]

مالک ـــــ بلقیس ضیا

شاہی پریس لکھنؤ

قیمت

پانچ روپئے آٹھ آنہ ـ

باسمہ سبحانہ

# کتاب اور مصنف

## از ناشر

کسی کتاب پر دیباچہ اور مقدمہ لکھنے کی رسم اسقدر فرسودہ اور غیر ضروری ہو چکی ہے کہ محتاط ارباب قلم اپنی کاوش کو حتی الامکان اس سے مامون و محفوظ رکھنا چاہتے ہیں۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ جو حضرات کسی کتاب پر زحمت خامہ فرسائی فرما گئے ہیں وہ نعوذ باللہ اپنے فرض کو حسن و خوبی انجام نہیں دیتے بلکہ ہوتا یہ ہے کہ غلط قسم کے اخلاقی تکلفات نے جو فضا پیدا کر رکھی ہے وہ ایسے موقعوں پر صحیح رائے کے اظہار کی اجازت نہیں دیتی اور خاطر اعیوب سے چشم پوشی کرتے ہوئے محاسن پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے جسے اب پڑھنے والے اس شدت سے محسوس کر چکے ہیں کہ اس قسم کے اوراق کو نظر انداز کر کے اصل کتاب کا مطالعہ شروع کر دیتے ہیں۔

چنانچہ "فنون لطیفہ اور جمالیات" کے مصنف محمد مظفر حسین صاحب نے بھی مجھے مسودہ اشاعت کے لئے دیتے ہوئے بڑی سختی کے ساتھ تاکید کی کہ میں ان کی کتاب پر کسی سے کچھ لکھوا کر ماحول آفرینی نہ کروں۔ گرچہ یہ حقیقت ہے کہ اکثر و بیشتر مشاہیر ان کے متعلق اظہار خیال کرنے کو سعادت تصور کرتے ہوئے بھی آواز پر لبیک کہہ سکتے تھے۔ اور اگر

رخ سے جو کچھ وہ ہیں صرف اتنا پڑھنے والوں کو بتا دیتے تو اس نوع کا تعارف میرے خیال میں دیباچہ و مقدمہ کی فہرست میں نہیں آتا لہذا مجھے گوارا تھا اور میں چاہتا تھا کہ چند سطریں کسی بالغ نظر سے اس کتاب پر لکھوالوں ـــــ اس لئے کہ کسی وقیع اور ممتاز فرد کا تعارف ذی علم اور بیدار مغز ہی انسان کی زبان سے بھلا معلوم ہوتا ہے لیکن مجھے افسوس ہے کہ ہمیشہ میری اس خواہش کو جناب محمد مظفر حسین صاحب نے رد کر دیا ۔ وہ تو یہ کہئے کہ میں نے خود اشاعت کا سلسلہ شروع کیا ہے اور میری خاطر سے وہ تعاون و اشتراک کرنے پر مجبور ہو گئے ہیں ورنہ ان کے رشحات قلم کبھی منظر عام پر آنے کی زحمت گوارا نہ کرتے ۔ لکھنا ان کے لئے ذریعہ معاش تو ہے نہیں جو کام کو کام سمجھ کر کریں بلکہ تفریحاً جب طبیعت موڈ میں ہوئی تو معلومات کا خزانہ نمایاں ہوا اور پھر اس طرح مقفل کر دیا گیا جیسے یہ نسلاً بعد نسلاً مامون و محفوظ رکھنے کے لئے جمع کیا گیا ہے اور اس کی طرف نظر بھر کے دیکھنا بھی جرم ہے ـــ

اسی لئے تقریباً پانچ کتابیں مکمل ہونے کے باوجود زیور طباعت سے آراستہ نہیں ہو سکی ہیں لیکن اب انشاء اللہ یکے بعد دیگرے یہ سب کی سب خیابان پبلیشنگ ہاؤس کے توسل سے منظر عام پر آجائیں گی اور ارباب علم و دانش کی محفل میں ایک گرانقدر ذخیرہ جمع ہو جائے گا ـــ

اس ذخیرہ اندوزی کا موقع محمد ظفر حسین صاحب کو جہاں اپنی
ذہانت و ذکاوت کی وجہ سے ملا ہے وہاں ان کی ریاست و خوشحالی
نے بھی تعاون کیا ہے ۔

پٹنہ کے ممتاز رئیس مسٹر عبدالحکیم صاحب بیرسٹر ایٹ لا مرحوم و مغفور
کے یہ بڑے صاحبزادے ہیں ابتداء سے تعلیم و تربیت دونوں
معقول ہوئیں اور اسی کا یہ نتیجہ ہوا کہ ذہنی دریچوں نے وا ہو کر شعور
میں پختگی اور زندگی بخش دی عنفوان شباب میں ایڈوکیٹ ہو کر پٹنہ
ہائی کورٹ میں جلوہ گر ہوئے ۔

لیکن جب اللہ کا دیا سب ہی کچھ موجود تھا تو پھر کیوں دس سے
چار تک ہائی کورٹ کی خوبصورت عمارت میں بیٹھے جوڑ توڑ کیا کرتے
صرف دو ڈھائی سال تک ہائی کوٹ بار کی شرکت کے بعد پیشہ سے
کنارہ کش ہو کر آزاد زندگی بسر کرنے لگے

اب ان کا مشغلہ محض مطالعہ رہ گیا اور اس طرح پڑھنے لگے جیسے
علوم و فنون کی روح کو اپنے اندر جذب کر رہے ہوں اسی کا یہ
نتیجہ ہے کہ علم ان کے رگ و ریشہ میں رچ بس گیا ہے اور جملہ
موضوعات سے آشنا ہو کر ایک ایسی منزل پر کھڑے ہیں جسے اجتہاد
کی منزل کہنا چاہیئے ۔۔۔

آپ ۔ اقفیر نہ تو افلاطون کی زبان میں باتیں کرتا پائیں گے نہ
ارسطو کی بولی بولتے دیکھیں گے بلکہ ان متفکرین اور اسی قبیل کے

دوسرے حضرات سے استفادہ کرتے ہوئے اپنی ایک رائے رکھتے ہیں اور انفرادیت کو گم کر کے کہیں پر کسی میں جذب ہوتے ہوئے محسوس نہیں ہوتے۔

مجھے ان کی اسی خصوصیت نے ان کا دالہ و شیدا بنا دیا ہے۔ ورنہ میری طبیعت کا پندار نہ تو دولت و ثروت سے مرعوب ہوتا ہے نہ جاہ و شرافت سے۔ اس لئے کہ مجھے آنکھ کھول کر ایک ایسی زرکا انضباطی بھی جس نے لاشعوری طور پر مستغنی المزاج کر دیا ہے اور حالات کے تغیر و مالی مشکلات کے شدید ترین ہجوم میں بھی زر پرستی کبھی میری فطرت میں نہ داخل ہو سکی۔

میرے ذہن میں غیر معمولی صلاحیت کا ایک تصور ہے جسے آپ مقیاس یا معیار کہہ سکتے ہیں اور اسی پیمانہ پر ہر صاحب علم کو تولتے ہوئے رائے قائم کرتا ہوں محمد مظفر حسین صاحب تمام تر میرے معیار پر پورے اترے ہیں اور اسی لئے میں ان کا معتقد ہو گیا ہوں۔
یہ اعتقاد بلبند فیتہ یعنی اندھا نہیں ہے۔ کور چشم بنکر تو میں نے کبھی کسی چیز کو دیکھا ہی نہیں اپنی استعداد کے موافق ہر شے کو مدتوں پرکھا ہے اور پھر کوئی رائے قائم کی ہے۔

مظفر صاحب پر اظہار رائے بھی کسی وقتی جذبے کا رہین منت نہیں ہے ـــــ میرے حقیقی برادر نسبتی اور عزیز ترین دوست حکیم محمد شبیر صاحب محمود لکھنوی مرحوم کے توسل سے مجھے ان سے نیاز

حاصل ہوا اور تقریباً بیس سال سے مختلف موضوعات پر انکی گفتگو
سننے کا موقع ملا ہے وہ بھی اندھوں میں کانے راجہ کے طور پر نہیں
بلکہ تاریخ ادب اردو کے مترجم مرزا محمد عسکری صاحب مرحوم پروفیسر
سید مسعود حسن صاحب ادیب مولانا شفیع صاحب پرنسپل مدرسہ عالیہ
ڈھاکہ اور اسی قبیل کے دوسرے بالغ نظر انسانوں کے جھرمٹ میں جیسے
جس انداز سے متعدد سبجکٹس پر انھیں گل افشانیاں کرتے پایا اس نے
مرید خاص بنا کر بیعت کے لئے آمادہ کردیا۔
کہنے کو تو اسے فطری اور خلقی استعداد کہہ دیا جا سکتا ہے مگر میں
یہ سمجھتا ہوں کہ محمد مظفر حسین صاحب نے غیر معمولی محنت اور کاوش
سے اپنی تعلیم میں کوشش کی ہے، مطالعہ کا ایک خاص انداز
اٹھایا ہے اور مطالعہ گہرائی سے کرتے ہیں۔ ایک ایک سطر کو جذب
کرتے ہیں۔ اور ہر سطر کو ایک ذاتی فکر و کاوش اور غور و خوض کے مواد کے
طور پر استعمال کرتے ہیں۔ جذبۂ تلاش ہے جو ان کے مزاج میں داخل
ہے اور اسی نے تجسس کا وہ مادّہ پیدا کردیا ہے جس کی
برکت سے بحر ذخار میں غواصی کرتے ہوئے ہمیشہ موتی نکال لاتے ہیں
اور آپ اُن کا دامن از اول تا آخر گوہر آبدار سے پر دیکھیں گے۔ اور
بحر علم سے حاصل کئے ہوئے خزانے کے پہلو بہ پہلو ایک اور خزانہ دیکھیں گے
جو خود انکی فکر نے اپنی محنت اور کاوش سے حاصل کیا ہے۔ جو خود انکے
فکر خیال خیز سے تراوش ہوا ہے انکا اپنا ایک مدرسہ فکر ہے اور وہ آپ کا

سے علم یا متعلم ہیں۔

سیر و سیاحت کا بیحد شوق ہے اکثر و بیشتر دارجلنگ، کشمیر، منصوری یا پھر کلکتہ، بمبئی، لاہور، لکھنؤ، دہلی وغیرہ نکل جاتے ہیں اور تین تین چار چار مہینے وطن سے غائب رہتے ہیں ــــ اور اس انداز سے کہ گھر والوں کو علم بھی نہیں ہوتا کہ وہ کہاں ہیں؟ بس اتنا ہی عزیزوں کو معلوم رہتا ہے کہ "پٹنہ سے باہر گئے ہوئے ہیں ــــ

شاید یہ صورت وہ اس لئے اختیار کرتے ہیں کہ ہمیشہ عقل کی پاسبانی گوارا نہیں ہوتی اور کبھی کبھی دل کو تنہا بھی چھوڑ دینا ضروری سمجھتے ہیں ــ مگر خواہ سفر ہو خواہ حضر، خواہ تماشہ بینی اور سیر ہو خواہ کتب بینی اور فکر انکے مذاق میں بڑی کثرت اور تنوع ہے ـ متعدد علوم و فنون کی کتابیں دیکھتے ہیں۔ میوزیم، آرٹ گیلریاں، نمائشیں ان کی خاص آماجگاہیں ہیں اور دور دوران کے تعاقب میں نکل جاتے ہیں۔ اجنبی شہروں میں کھنڈر اور آثارات قدیمہ سے لیکر جدید ترین کارخانے اور فیکٹریاں سب کچھ دیکھ ڈالتے ہیں۔ نغمہ، رقص، سینما سے خاص شوق ہے اور کثرت سے سنتے اور دیکھتے ہیں ــــ اسی آزاد، فارغ البال، رنگا رنگ زندگی اور کثرت مشاہدہ اور تعمق مطالعہ کا ثمرہ "فنون لطیفہ اور جمالیات" ہے جو اس وقت آپ کے ہاتھوں میں ہے ـــ انکے مذاق، مشاہدہ اور مطالعہ کا مرقع تو خود ان کی تصنیف ہے جس میں آپ خود ان کی کھینچی ہوئی اُن کی باطنی تصویر دیکھیں گے ـــ مگر رخصت سے

قبل میں صورت ظاہری اور سیرت باطنی کی ایک لفظی تصویر دکھا کر اجازت چاہونگا۔

گورا رنگ، عمیق آنکھیں، چھریرا بدن، لانبا قد، شکسپیر سے ملتے جلتے بال اور ہونٹوں پر کھیلتی ہوئی مسکراہٹ انھوں نے دنیا کو بہت صحیح طور پر دیکھا ہے اسی لئے خود بھی ہنستے رہتے ہیں اور دوسروں کو بھی ہنسنے کا موقعہ دیتے ہیں — بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ دوسروں کی خوشی انھیں زیادہ عزیز ہے اور میرا ذاتی مشاہدہ و تجربہ ہے کہ وہ دلے درمے قدمے لوگوں کے ساتھ پیش آتے رہتے ہیں مگر اس انداز سے کہ داہنے ہاتھ کی بائیں ہاتھ کو خبر نہیں ہوتی۔

انھیں انسان عزیز ہے انسانیت عزیز ہے اور بنی آدم کی زندگی عزیز ہے۔ وہ اسے تازہ دم دیکھنا چاہتے ہیں بس

# پیش لفظ

یہ کتاب میری تصنیف نہیں "اتفاق" کی تصنیف ہے۔ اور "اتفاق" کی تمام تصانیف کی طرح تنظیم، تکمیل، سیر حاصلی اور تراش و خراد میں غیر خاطر خواہ۔ تنظیم میں تھوڑا رد و بدل تو ممکن تھا۔ اور اس عیب کا بار میرے دوش ناتواں پر ہے مگر تکمیل اور سیر حاصلی میں کمی، خود شانِ تصنیف میں مضمر تھی۔ اور اس کا بار اُس اتفاق کے سر ہے جو تصنیف کو وجود میں لایا۔ مگر یہ بار بھی اُس کے کاندھے سے اتر کر میرے ہی کاندھے پر چلا آیا جب میں دوستوں کے کہنے میں آکر ایک ایسی شے کی طباعت پر راضی ہو گیا جو دراصل کسی طرح اس کی اہل نہ تھی۔ یہ درحقیقت چند منفرد مضامین کا مجموعہ ہے جو وقتاً فوقتاً ایک بے تکلف صحبت میں پڑھے گئے۔ دوستوں کی نشست ہوتی تھی جو ہم مذاق تھے۔ ـــــ اور ہم مذاقی کی قدر مشترک فنونِ لطیفہ سے دلچسپی اور اُن پر تبادلۂ خیالات تھا۔ گاہ گاہ لکھے ہوئے مضامین پڑھنے کی بھی نوبت آجاتی تھی۔ مشغول لوگ، مہلت محدود ہوتی تھی۔ اور درمیانی وقفے لانبے لانبے ہو جاتے تھے۔ ہر مضمون کو کسی اور سے نا متعلق رکھنا ہوتا تھا کہ بذاتِ خاص ایک مستقل شے ہو سکے اور اپنی تفہیم کے لئے ماقبل و مابعد کا محتاج نہ ہو۔ اس شرط کی تکمیل میں بعض خیالات یا ٹکڑوں کی تکرار لازم آجاتی تھی جو اک مسلسل بیان میں اب قندِ مکرر کی طرح معلوم ہو سکتی ہے۔ میں نے

لزوم مالا یلزم کے طور پر دو ایک قیود اور بڑھا رکھے تھے۔ ایک یہ ہے کہ پیچیدہ یا بہت مختلف فیہ مسائل کے بیان میں صرف اپنی ذاتی رائے اور نظریہ پیش کرنے پر بس نہ کروں۔ بلکہ پیمانے اور وقت کی قید کو ملحوظ رکھتے ہوئے پہلے موضوع کلام کا ایک مختصر مگر حتی الامکان ایک اجمالی اور جامع خاکہ پیش کروں تاکہ اُس کے اکثر پہلو منظر عام پر آجائیں اور اُس کے بعد اپنا مطمح اور زاویۂ نگاہ صاف کردوں۔ دوسرے یہ کہ ایک ہی شئے کی مثال کو چند سیاقوں میں لاؤں تاکہ اسی شئے کے مختلف زاویئے ذہن نشین ہوجائیں۔ اور مثالوں کی وحدانیت سیاق کو اور روشن کردے۔ کیونکہ اُسی شئے کو چند زاویات نگاہ سے دیکھتے ہیں اور اس کی اجمالی تفہیم بھی بڑھ جاتی ہے اور پیش منظر اور محل صرف بھی اور ابھر آتا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ مثالیں حتی الامکان ایسی لاؤں یعنی ایسے علم و فنون سے لاؤں جن میں پیش نظر محل صرف خاص طور پر نمایاں ہو۔ موقع محل اور سامعین کے اعتبار سے تو یہ باتیں باموقع، برمحل اور مناسب پڑتی تھیں۔ اور سننے کے بعد تبادلۂ خیالات نامانوس مثالوں یا الجھی ہوئی باتوں کو سلجھا دینے اور صاف کر دینے کا موقع بھی فراہم کردیتا تھا۔ طباعت میں بھی میں نے لزوم مالا یلزم کو برقرار رکھا۔ کیونکہ تھوڑی تکرار سے اکراہ کو میں نے تفہیم مطلب کے ناصاف رہ جانے پر ترجیح دی۔ اور

دوسرے تکرار بھی دراصل تکرار نہیں کیونکہ سیاق اور محل صرف بدل جانے سے بات کا داخلی مفہوم بھی بدل جاتا ہے گو ظاہر صورت برقرار رہتی ہے۔ اور پھر پیچیدہ اور بہت مختلف فیہ ہونے کی حیثیت سے بعض باتیں شاید تکرار کے ساتھ مطالعہ کی محتاج بھی ہوں ــــ

اتفاق پر اختیار کس کو ہے؟ اور اگر زیر اختیار ہی ہو تو "اتفاق" کیوں کہلائے؟ چنانچہ اتفاق میں اک در اتفاق بھی پیدا ہو گیا۔ یعنی جس طرح تصنیف ٹکڑے ٹکڑے کرکے وجود میں آئی اُسی طرح طباعت بھی ٹکڑے ٹکڑے کرکے ہو رہی ہے۔ اور ہر جزو کے کسی اور جزو سے نامتعلق اور بہ ذات خاص ایک مستقل شئے ہونے کی شرط برقرار رہ گئی ــــ اس موقع پر بھی یہ شرط پہلے ہی کی طرح بعض بعض خیالات اور جزئیات کے دوبارہ اعادہ سے پوری کی گئی ــــ موجودہ تصنیف ایک زنجیر کی صرف پہلی کڑی ہے ــــ مگر جو طباعت کے اعتبار سے صرف ایک پہلی کڑی ہے وہ مکمل خاکے اور اپنی اہمیت اور افادیت کے اعتبار سے بنیادی اور اساسی بھی ہے ــــ بعد کی تصانیف زنجیر کی صرف باقی ماندہ کڑیاں ہی نہیں بلکہ اس اساس پر ایک دوسرے سے علیحدہ علیحدہ دوسری اور تیسری منزلیں بھی ہیں ــــ "فنون لطیفہ اور جمالیات" تمام فنون کا تعارف اور اُن کے مشترک اور عام نظریاتی مسائل

کا ایک طائرانہ مطالعہ ہے۔ اس مطالعہ میں آپ اُس دھاگے
کا آور چھام لیں گے جو ایک لانبی ڈور کی طرح تمام اصناف فنون
میں دوڑا ہوا ہے اور سبھوں کو ایک سلک مروارید کی طرح آپس
میں گوندھے ہوئے ہے۔ اور پھر آپ اک لانبی ڈور کے وہ
مقامات بھی دیکھیں گے جہاں یہ شاخوں میں پھوٹنے لگتی ہے
اور ہر شاخ کا ایک نیا اور مخصوص رخ اور منہاج قائم ہو جاتا
ہے۔ آپ فن کاروں کے دل میں اتریں گے اور اُس کی دھڑکن
دیکھیں، سنیں اور محسوس کریں گے ـــ اون کے کنگرۂ تخیل پر
بیٹھیں گے اور اک تخیلی دنیا کا تماشہ کریں گے۔ اور آپ فن
فنکار اور عمل میں جو رابطہ ہے اُس کا سراغ پا جائیں گے۔ اُس
کے بعد آپ اُن مقدمات اور پس منظروں کا مطالعہ کریں گے جو کہ
تمام جمالیاتی اور تنقیدی بحثوں کا دارومدار ہے یعنی وہ فلسفیانہ
قالب اور خاکے جن میں تمام اصولی اور نظریاتی بحثیں ڈھلتی ہیں،
ڈھلتی چلی آتی ہیں۔ اور ابھی مدتوں ڈھلتی رہیں گی ـــ اور وہ
منتہا اور قبلہ دیکھیں گے جہاں تک جستجو کو پہنچنا دنیا بحثوں کا مطمح
اور نصب العین ہے۔ اور جہاں پہنچ کر بحث کا سلسلہ اختتام کو
پہنچ جاتا ہے اور آخر میں آپ اُس "ہنگامے" کا تماشہ
دیکھیں گے جس پر بقول غالب ـــ گھر کی رونق موقوف ہے یہ
یعنی جدید فنکاروں اور عملوں کے بعض اُن رجحانات کا مطالعہ

کریں گے جن کو "انقلاب" کا اعتبار حاصل ہے۔

پہلی کڑی اسی مقام پر ختم ہوتی ہے ـــــ تمام فنون لطیفہ کے مشترکہ اور عام نظریاتی مسائل کے ایک طائرانہ جائزے کے بعد ان تمام اصناف میں سے ایک صنف کا بعد کو کسی قدر تفصیلی مطالعہ کیا گیا ہے ـــــ اور اس کے چند بنیادی اور اُلجھے ہوئے مسائل کو ہاتھ لگایا گیا ہے۔ یہ صنفی مطالعہ اس طرح کیا گیا ہے کہ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو ذہن میں ہیں اور رہ ہی اس مخصوص صنفی مطالعے کے گویا کہ خاکے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مخصوص صنفی مطالعہ کے ساتھ جمالیات کے عام نظریاتی پہلو بھی اگر ذہن میں ہوں تو افادہ اور لطف دونوں دوبالا ہو جائے۔ مگر چونکہ کوئی ضرور نہیں کہ دوسری تصنیف کا پڑھنے والا پہلی پڑھ چکا ہو یا عام نظریاتی باتوں میں اتنی دلچسپی رکھتا ہو کہ بسیط مضامین پڑھنے کی زحمت گوارا کرے، اس لئے ضروری اور مفید مطالب باتیں مختصراً جابجا بیان کردی گئی ہیں۔ عدیم الفرصت یا محدود دلچسپی رکھنے والوں کے لئے یہ مفید ثابت ہوں گی۔ اور اک کتاب کی حیثیت سے دوسری تصنیف کو پہلی سے بے لگاؤ کر دیتی ہیں ـــ یہ دوسری کتاب "فن ادب" کے ساتھ مخصوص ہے اس میں پانچ ابواب ہیں۔ جن کی سرخیاں "فن ادب" ـــــ "ادب اور فلسفہ ـــــ" "فنِ تنقید اور اس کے کچھ اصول" ـــ

"نظم" ۔ اور "غزل" ہیں۔ آج کا ہر علم دوست اور طالب العلم جانتا ہے کہ یہ بحثیں کس قدر الجھی ہوئی ہیں۔ تمام الجھنوں کے سلجھا دینے کا منصوبہ تو میرے خیال میں محض ایک "جوش جنوں" کے مظاہرے کے سوا اور کچھ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور نہ کوئی "قطعی" اور "آخری" معیار و نظریۂ تنقید محض "شوق فضول و جرأت رندانہ" سے زیادہ وقیع یا معتبر۔ ہاں بعض الجھنوں کے سلجھانے اور بعض گرہوں کے ڈھیلا کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ یعنی اس طرح کی محدود اور بندھی ہوئی کوشش کم و بیش بار آور ہو سکتی ہے۔ میں نے اپنی بساط بھر بعضے گرہیں کھولنے کی کوشش کی ہے مجھے امید ہے کہ کوششیں رائیگاں نہیں گئیں۔ اور پڑھنے کی زحمت گوارا کرنے والا گرہوں کو بالکل جوں کی توں نہیں پائے گا۔ کتاب کے مطالعہ کے بعد ادب کے بعض مسائل کی گرفت قوی تر ہو جائے گی۔ بعضے تاریک مقامات روشن ہو جائیں گے۔ بعضے قضیئے ہاتھ آ جائیں گے اور گرہ کشائی کیلئے کچھ مفید معلومات فراہم ہو جائیں گی۔

تیسری کڑی کو دوسری سے وہی نسبت ہے جو دوسری کو پہلی سے یعنی جس طرح پہلی کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کے لئے ایک جزو انتخاب کر لیا گیا تھا، تمام فنون لطیفہ میں فن ادب۔ اسی طرح پھر دوسری کے وسیع تر مواد سے تفصیلی مطالعہ کیلئے اسکا ایک جزو انتخاب کر لیا گیا ہے۔ تمام اصناف ادب میں شاعری۔ اور جس طرح

پہلی میں بیان کئے ہوئے نظریات واصول گویا دوسری کے مقدمات اور خاکے ہیں اسی طرح دوسری میں جو نظریات واصول بیان کئے گئے ہیں اور معیار ومقیاس قائم کئے گئے ہیں، وہ گویا وہ مقدمات اور خاکے ہیں جن کو ذہن میں رکھ کر بعض شعرا کا مطالعہ کیا گیا ہے قطعی بے تعصبی تو اک عنقا ہے جس کا وہم صرف ناخودشناس دماغوں میں اپنے وجود کا یقین ابھار دیتا ہے یعقل وفکر حاکم اور قالب گر نہیں بلکہ محکوم اور سانچے میں ڈھلی ہوئی ایک قدر رہے۔ وہ چھپی ہوئی خواہشات اور تحت الشعوری تقاضوں پر متصرف نہیں ہوتی، ان کو اپنے سانچے میں نہیں ڈھالتی بلکہ خود ان کے صرف میں آجاتی ہے اور ان کے قالب میں ڈھل جاتی ہے۔ وہ فنکار نہیں بلکہ آلہ اور اوزار ہے جس کو دبی ہوئی خواہشیں اور لاشعوری تقاضے اپنے اغراض ومقاصد کے حصول کے لئے صرف میں در لاتے ہیں۔ نقد ونظر میں ناقد کے داخلی رجحانات دخیل ہو ہی جاتے ہیں۔ ذاتی مذاق اپنے مذاق کے رنگ چن چن کر لگا ہی دیتا ہے۔ ہاں تعبیر بے تعصبی کا نعرہ بھرے ہوئے یعنی تعبیر قطعی بے تعصبی کا دعویٰ کئے ہوئے ایک حتی المقدور حقیقی اور خارجی معیار ومقیاس مقرر کرنے کی کوشش کیجا سکتی ہے۔ جو خود کوشش کرنے والے کے مزاج کے توازن کی نسبت سے

کم و بیش متوازن ہوگا۔ کوشش کی کامیابی اور ناکامیابی کا میں فیصلہ نہیں کر سکتا۔ یہ آپ کی ذمہ داری ہے۔ میں صرف یہ کہہ سکتا ہوں کہ میں نے کیا کام سرانجام دینے کی کوشش کی ہے۔

فنون لطیفہ اور جمالیات میں فنکاری اور جمالیات کے بعض عام تصورات و نظریات بیان کئے ہیں۔ دوسری کڑی میں ان تصورات و نظریات کی روشنی میں ادب کے بعض بنیادی مسائل کا مطالعہ ہے اور اسکی صنفی خصوصیات اور داخلی تقاضوں کے اعتبار سے عام کو خاص پر منطبق کیا گیا ہے۔ اور نقد و نظر کے کچھ معیار و مقیاس مقرر کئے ہیں۔ تیسری میں اس معیار و مقیاس کو چیدہ چیدہ شعراء کے تولنے اور پرکھنے میں استعمال کئے ہیں۔ جہانتک ممکن ہے تینوں کو علیحدہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اور مشترکہ تصورات و نظریات کو مختصراً دہرا دیئے ہیں۔

---

"مصنف کی دو اور زیر طبع کتب"

(۲) "نکات ادب"

جس میں فنون لطیفہ اور جمالیات کے عام نظریات اور اصولوں کی روشنی میں خاص "فن ادب" کے بنیادی اور اساسی مسائل کا مطالعہ ہے۔ اور جو باتیں صرف اجمالاً بیان کی جاسکتی تھیں وہ واضح اور مشرح کی گئیں ہیں۔

(۳) "ارژنگ ادب"

یہ اردو شعرا کا فوٹو گرافی ہے جسمیں آپ نو دس نمایندہ شعرا اور انکی فنکاری کے خد و خال دیکھیں گے اور "فنون لطیفہ اور جمالیات" اور "نکات ادب" کے معیار و مقیاس پر انکے کلام کو جانچتی کیا ہوا پائیں گے۔

ضیا پبلیشنگ ہاؤس گولہ گنج مقبرہ جناب عالیہ لکھنؤ

# فہرست مضامین

# باب اوّل

## فن ۔ فنکار ۔ اور عمل

جنت فراموش تخلیقات ۔ مگر وہ ہیں کیا؟ "قیدِ حیات" و "بندِ غم" کی روح فرسائی ۔ طمانیت اور سکون کی ضرورت اور خواہش ——— ہماری عزیز ترین قدریں، اک سو رے اتفاق ۔ جمالیات کا "فلسفہ" بن جاتا ۔ جمالیات، منافع، نفسیات اور فلسفے کا سنگھم "جمال" کو تعلق ایک خاص طرح کے رد عمل ابھار دینے سے ہے ۔ فطرت اور فن ۔ فطرت اور ——— بعض افراد کی خلاف معمول ذکاوت ——— "ہیجان" "اضطرار" اور "درد" ۔ راہِ سکون نکال لینا ۔ فن کارانہ افتادِ مزاج ۔ اُس کی دو ایک خصوصیات ۔ فن کاری کے وسائل ۔ ایک خاص ڈھنگ سے استعمال ۔ عمل کے اجزائے ترکیبی "مادّی" اور ہیئتی قدریں ——— انفرادیت ——— اجزائے ترکیبی کے عمل پیرا ہونے کی ترتیب ۔ منتہا کا مبدا ہو جانا ۔

اگر فردوس بر روئے زمین است
ہمین است و ہمین است و ہمین است

یہ ستانہ اور اونچا بول، دیوان خاص میں جلی حرفوں سے کندہ ہے ۔ اور تین سو برسوں سے جمالیات کی دیوی آفریں کہہ رہی ہے ۔

مگر بیچارہ شاہجہاں تو اک "سر گشتۂ خمار رسوم و قیود" تھا جو بس "اگر" ہی کی گھٹی ہوئی حد تک پہونچ سکا۔ اور دبی زبان سے ڈرتے ڈرتے یہیں تک لبوں پر لا سکا۔ اگر وہ کسی "مست مئے جمال" ہوتا اور اس کے مئے جمال کا نشہ ہوشربا اور باک ربا ہوتا تو "اگر" کی جگہ "یہیں" ہوتا۔ انسان کے شعور جمال اور تخیل کی پروردگاری نے اسکے دار المحن کو جنت فراموش تخلیقات سے بھر دیا ہے۔ ایوانات ایسے جو قصور فردوس کے روکش، باغیں ایسی جو روضۂ رضوان پر خندہ زن، پتھر کی مورتیں ایسی جنسے حوریں لجائیں۔ عیش و نشاط کے ساز و سامان، نلتح، رنگ نغمے ایسے جو جنت سے نکلنے کا غم غلط کر دیں اور سحر حلال ایسے جنکے آگے کلام الٰہی پر سحر ہونے کا دھوکا گذرے۔ مگر یہ ایوانات، یہ باغیں، یہ مورتیں، یہ نغمے، یہ رقص اور یہ سحر حلال ہیں کیا؟ یہ عالم خیال کے خواب تھے جو عالم ہست و بود میں موجود ہیں۔ تخیل کے بخارات ہیں جو گل بستہ ہو گئے۔ ارمان، حسرتیں، آرزوئیں تھیں جو مراد کو پہونچیں۔ ساز دل کی گونجیں ہیں جو متشکل ہو گئیں۔ مضروب دل کی تڑپیں ہیں جو مجسم ہو گئیں ——— تاج محل کے متعلق کسی نے سچ کہا ہے کہ یہ شاہجہاں کے دل کے آنسو ہیں۔

اور کیوں نہو؟ بقول غالب "قید حیات" اور "بند غم" در اصل "ایک" ہیں۔ ہستی "شمع ساں ہر رنگ میں جلنے کا نام" ہے موت سے پہلے نجات پانے کی تمنا ایک آرزو ہے جس کا پورا ہونا

مقسوم نہیں۔ اسی نظریے کو فرانسیسی ادیب "ساترے" نے "اگزسٹنشیلزم" کا نام دیکر بطور تفسیر حیات کے متعدد افسانوں، تمثیلوں، ناولوں اور فلسفیانہ مضامین کی صورت میں پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "بس بہ قید وجود ہوں۔ اور اس "تجربۂ وجود" کو روح فرسا پاتا ہوں۔ مگر غالب نے "غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس" اور "برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم" کہکر ایک خوش امیدی کی صورت قائم رکھی، اور نغمہائے غم کو بھی "اے دل غنیمت جانیئے" کی تلقین کی۔ اور شیلے نے ایک دوسرے عالم وجدانی و کیف میں غم کے سروں کی شیرینی محسوس کی تھی۔ اور اس نے غم کے سروں کو اپنے سب سے میٹھے راگ قرار دیئے تھے۔ غرض غم کی فراوانی کا احساس اور غم غلط کرنے کی ضرورت یا غم ہی سے "حاصل دلبستگی" فراہم کرلینے کی تلقین ادب اور فلسفہ دونوں میں عام ہے۔ قید حیات و بند غم ہی سہی، تجربۂ وجود روح فرسا ہی سہی اور غم سے نجات پانے کا ارمان خواب و خیال ہی سہی، مگر دنیا اس فکر میں دیوانی ہے اور جو شئے غم غلط کرنے کا کوئی سامان بہم پہونچا سکے وہ ہماری عزیز ترین قدروں میں ہے۔ انشراح انبساط خوشی، لطف اور طمانیت ایک گرانقدر جنس ہے جس کا ہر فرد بشر محتاج ہے۔ زاہد حجرہ نشین اور صوفی پاکباز، مجنون صحرا گرد اور رند شاہد باز، ہر متنفس، اس کی آرزو دل میں پالے ہے، اور اپنے اپنے طور پر طمانیت اور سکون قلب کے سامان بہم پہونچانے میں منہمک ہے۔

ہاں سامان الگ الگ ہیں طریقے الگ الگ ہیں اور سامانوں اور
طریقوں کی ظاہری صورتیں جداگانہ ہیں مگر سامان سکون وطمانیت
کے اعتبار سے سب یکساں ہیں، معنویتاً سب ہم جنس ہیں نظاہری
شکلیں خاص خاص اسباب و علل کے زیر اثر وضع ہوئیں ماحول
کی رعایت سے وضع ہوئیں مخصوص مذاقوں سے ظہور اور مخصوص
تقاضوں کی چلتی کے طور پر وضع ہوئیں، اور گاہے خاص نظریات
اور فلسفے کے قالب میں ڈھل کر اپنی موجودہ شکلوں کو پہونچیں۔
سامان سکون وطمانیت کے اعتبار سے اسٹراونسکی " کی " سمفنی "
اور امیر خسرو کی " قوالی " یا مدام پاولوا کا " بیلے " اور دیو داسی کا
رقص ہم جنس ہے۔ صورتاً اور سیرتاً، کیفاً اور اخلاقاً اس قدر بعد
اور تخالف کے باوجود طمانیت بخشی اور روح پروری ان سبھوں
میں کیوں ایک جیسی ہے؟ کیوں اصفیا ، پاک باز اور رندان شاہد باز
ایک جدید سمفنی اور قوالی جیسی دو مختلف چیزیں سُنکر قید حیات و
بند غم سے لمحہ بھر کے لئے نجات پا جاتے ہیں؟ کیوں پاولوا اور دیو داسی
کے رقص کی سی دو مختلف چیزوں میں غم دنیا غلط کرنے کی اور روح انسانی
کے دم بھر کیلئے روک لینے کی یکساں طاقت ہے؟ اور کیوں سمفنی سے صوفی
اور قوالی سے رند، اور پاولوا کے بیلے سے مندر کا پجاری اور دیو داسی
کے رقص سے پیرس کے چھیلے یکساں لطف اندوز نہیں ہوتے؟
ان متنوع مظاہر کے اسباب و علل کا سلسلہ لامتناہی ہے۔
اور نہ صرف کڑیوں ہی کی تعداد کے اعتبار سے لامتناہی ہے

بلکہ نوعیت اور ترکیب کے اعتبار سے بھی گوں درگوں ہے۔ مگر لامتناہی، متنوع اور گرہ در گرہ ہونے کے باوجود اس سلسلے کا منتہا واحد ہے۔ وہاں پہونچکر سب مل جاتے ہیں۔ یعنے ایک نفسیاتی ردعمل، ایک انشراحی اور انبساطی تحریک، ایک جذباتی اور کیفی ردعمل ابھر آنا، ایک تخیل کی سیل کا امنڈ آنا، اک خود فراموشی کا چھا جانا، اک سکون کی تسنیم وکوثر میں پڑ جانا اور اک کشائش، اور تنا و اور اک انقباض سے رہا ہو جانا۔ مگر بدقسمتی سے جس زمانے میں جمالیاتی مسائل کا مطالعہ شروع ہوا منافع الاعضا اور نفسیات کا علم نابود تھا۔ اور جن کے ہاتھوں شروع ہوا وہ نظریاتی فلاسفہ تھے۔ انھوں نے نفسی کو عقلی بنا دیا۔ جمالیات کو فلسفہ کر دیا۔ جو محض اک حساس تھا اس کو ایک فہم، و قوف اور علم قرار دیدیا۔ اور انھوں نے اس ردعمل کی تاویل کو یہ رُخ دیدیا کہ اس کی اصل و نہاد تمام تر ذہنیہ اور عقلیہ ہے۔ اور متاثر اور رہونے کا ہو مکان انسان کے قوائے ذہنیہ میں ہے ما خود او یاک و شعوری کی ترکیب میں داخل ہے، اُسی کا معروضی خاصہ ہے اور اس کی محض ایک تظلیل ہے یعنے انسان کے قوائے ذہنیہ اور عقلیہ میں بعض قدروں کی تشنگی ہے۔ وہ بعض قدروں کا جویا اور خواہاں ہے اور جب اُن قدروں سے دوچار ہوتا ہے تو متاثر ہو جاتا ہے اور مسرور ہو جاتا ہے یعنی خارجی اشیا اور اُن کے خواص و عوارض

متاثر نہیں کرتے، خود اُن میں کوئی تحریک کی قدرت اور طاقت نہیں ہے۔ وہ صرف ایک اشارے، ایک ایما اور ایک یاد دہانی کا فرض انجام دیتے ہیں، اور سامنے بس ایک شے پیش کر دیتے ہیں جن کا انسان بالذات اپنے طور پر قبل ہی سے خواہاں اور متلاشی تھا۔ اس تحریک میں آجانے والے ذہنی اور تعقلی عنصر کی بھی دو توجیہیں تھیں۔ ایک فلاسفہ نظریاتی یعنی تعقل، استخراج، استنباط، اور استدلال والوں کی جو اس داخلی عنصر کو ازلی، معروضی، ما فوق الطبیعاتی، ودیعی اور روحانی قرار دیتے ہیں۔ جو اسکو انسان کے خالق کی اُس کو ایک تفویض قرار دیتے ہیں۔ اور دوسرے اُن کے حریف، فلاسفہ تجربیت یعنی حواس وحسیات کے پاسداروں کی جو خود ذہن و عقل ہی کو حواس و حسیات کے تابع کر دیتے ہیں اس کے افعال کو محض حوادث زندگی کی بازگشت قرار دیتے ہیں اور محض ماحول سے سیکھے ہوئے سبق کا نتیجہ بتاتے ہیں۔

غرض منتہا کی آخری کڑی بہ ظاہر واحد ہونے کے باوجود کوئی ہلکی پھلکی سریع الفہم قدر نہیں ہے اور اسکی تشریح، تاویل اور تحلیل کوئی سیدھی سادی بات نہیں بلکہ خود ایک بہت الجھی ہوئی گتھی ہے، ایک بہت پر پیچ گرہ ہے جس کے کھولنے کی کوشش افلاطون اور ارسطو کے زمانہ سے تا ایندم جاری ہے۔ مسئلہ کے حل کا راز دراصل منافع اور نفسیات کی گہرائیوں میں مدفون ہے۔

اور علما ہنوز محض بالائی سطحوں کی کرید میں لگے ہیں۔ غرض منافع اور نفسیات کے مسائل میں جا پڑنا نہیں۔ غرض صرف اتنا کہنا ہے کہ انشراح، انبساط، خوشی، لطف، طمانیت اور سکون کے اسباب و علل اور حاسات و حسیات کے افعال و خواص کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ نہیں بلکہ نفسیات و منافع کے حدود میں ہے۔ اس نقطہ پر فن جمالیات اور منافع اور علم النفس آ ملتے ہیں اور ہم سرحد ہو جاتے ہیں۔ ایک جمالیاتی مطالعہ خود سکون، طمانیت اور لطف ہی کے مبدا اور منبع کی دریافت، ان کے اسباب و علل کے فعل و انفعال، اور نفس کے طریق کار اور طرز عمل کی تفصیلی تحقیق میں نہیں پڑ جا سکتا۔ وہ اس نقطے سے شروع ہوتا ہے کہ بعض قدریں ایسی ہیں، خواہ انکی اصل و نہاد کچھ ہی ہو، جن میں یہ طاقت اور قدرت مضمر ہے کہ وہ سکون زا، طمانیت بخش اور مسرت پرور ہو سکیں۔ اور ایک پر لطف رد عمل ابھارنے کا سبب بن سکیں۔ ہمیں اس سے چنداں بحث نہیں کہ "قدریں کیوں سکون زا طمانیت بخش اور لطف پرور ہیں اور ایک پرسکون اور پر لطف رد عمل کے ابھرنے کی ترکیب اور صورت کیا ہے؟ ہمیں کیوں اور کیسے سے بحث نہیں۔ ہمیں دراصل اس سے بحث ہے کہ خود وہ عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کے مشتملات اور محتویات کیا کیا ہیں؟ اس کی ابھار دینے والی قدریں کون کونسی ہیں؟ اور ان قدروں کے عوارض و خصوصیات کیا کیا ہیں۔؟

ہماری دلچسپی بس ردعمل کے تجزیے اور تحلیل اور اس کے محرکات کی تلاش اور دریافت اور اُن کی نوعیت و خصوصیات کی تحقیق تک محدود ہے۔ ہر وہ شے جس سے طبیعت کو انشراح اور انبساط ہو، جو دل کی گرہیں کھول دے، جو انقباض رہا ہو وہ سامان سکون و طمانیت ہے، اور وہ شے جو سکون پرور، طمانیت بخش اور فرح زا ہو "جمیل" یا "لطیف" ہے۔ جمال کو تعلق ایک خاص قسم کا ردعمل ابھار دینے سے ہے۔ ایک خاص طرح کا احساس پیدا کر دینے سے ہے۔ بعض محرکات اس طرح کا احساس پیدا کر دیتے ہیں۔ یعنی اُن کی ترکیب میں کچھ عناصر ایسے ہوتے ہیں جن میں اس طرح کا ردعمل ابھار دینے کی قدرت ہوتی ہے۔ جمالیات کو اس طاقت اور قدرت اور ایسی قدرت سے متصفہ مقادیر کی نوعیت سے بحث ہے۔ اپنی شان بنیاد اور اپنے مفسرین اور شارحین کے فلسفیانہ نظریوں، طریق فکر اور رویہ کی وجہ سے فن جمالیات کے عام اور نظریاتی مسائل کے سمجھنے کا بہترین طریقہ غالباً ان کا ایک تاریخ وارانہ مطالعہ ہی ہوگا اور ہم جب آگے چلکر ردعمل اور اُس کے ابھارنے والی جمالیاتی قدروں کی نوعیت ہی کا مطالعہ شروع کر دینگے تو یہی طریقہ اختیار کریں گے۔ مگر سردست ہم خود اس انشراحی ردعمل اور اُس کے ابھارنے والی قدروں کی نوعیت کے مسائل کے ساتھ مشغول نہیں بلکہ فنی عملوں مثلاً سمفنی،

قوالی، رقص، تصویر، بت اور نظم وغیرہ کی ترکیب کی صرف اس خصوصیت کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ اس طرح کے عملوں میں مخصوص قسم کی غم غلط کن، اندوہ ربا، مسرت پرور، طمانیت بخش اور سکون زا قدریں معمولاً ہوتی ہیں۔ یعنی وہ "جمیل" اور "لطیف" ہوتے ہیں اور فنون لطیفہ یعنی وہ فنون جو اس طرح کے عمل کے تخلیق کے ساتھ وابستہ ہیں بیک نفس ان کے مظہر و مسکن اور ان تک رسائی کے ذرائع دونوں ہیں۔ فنون لطیفہ کے عملوں میں "جمال" مشہود ہوتا ہے۔ خواہ خود اس قدر جمال کی اصل و نہاد کچھ ہی ہو۔ اس طرح کے عمل "لطیف" ہوتے ہیں خواہ ان سے یہ لطف ردعمل کسی وجہ سے ابھرتا ہو، کہیں ابھرتا ہوا و کسی نہاد کا ہوتا ہوا۔ اور قدرتاً ایک اہم سوال فنون لطیفہ اور فطری خارجی اشیاء کے درمیان ربط و تعلق کا پیدا ہوتا ہے یعنی فنون اور ان قدرتی ماحولی اشیاء کے مابین جن میں ساز دل پر ضرب لگانے کی اہلیت ہے۔ جو رباب دل کو چھیڑ کر نغمہ سرا کر دیتی ہیں۔ جو رباب دل پر ضرب لگا کر تخیل کو آگ لگا دیتی ہیں۔ یعنی جو خود جمیل اور لطیف ہیں۔ آپ آگے چل کر دیکھیں گے کہ فنون اور خارجی اشیاء کے آپس کا ربط ایک معرکۃ الآرا اور مختلف فیہ مسئلہ رہا ہے۔ اور دنیائے فکر کے دو عظیم ترین پہلوان افلاطون اور ارسطو، اور انکے بعد سے اون کے ذریات تا این دم آمنے سامنے صف آرا ہیں۔

مگر فنون اور فطرتی اشیا کے مابینی ربط و تعلق کے علاوہ بھی فن کار اور فطرتی اشیا کے مابین ربط و تعلق کا سوال ایک اور طرح پیدا ہوتا ہے۔ فن اور فطرت کے رابطے کے سوال کی صورت میں نہیں بلکہ فرد اور فطرت کے درمیان تعلق کی صورت میں یعنی فنکار فنکار کی مخصوص حیثیت سے نہیں بلکہ اک فرد کی عام حیثیت سے اوس حیثیت سے جس حیثیت سے یہ سوال اون ذاتوں کی نسبت بھی پیدا ہوتا ہے جو فنکار نہیں یعنی جمالیات اور فنون لطیفہ کے ذیل میں نہیں بلکہ منافع اور نفسیات کے ایک مسئلہ کے طور پر۔ کیونکہ کسی شے کا کسی فرد کے حق میں پر لطف یا تکلیف دہ ہو جانا تمام تر ایک منافعی اور نفسیاتی ردعمل ہے۔ اور یہ حواس و حسیات و اعصاب اور خارجی اشیار کے درمیان خاص خاص قسم کے روابط قائم ہو جانے پر منحصر ہے۔ یعنی حوادث زندگی اور اتفاقات زمانہ نے کس خارجی شے کو کس طرح منافعی و نفسیاتی عناصر سے مربوط اور منسلک کر دیا۔ اور کون سی شے کس طرح تجربے میں منضبط ہوئی۔ مثلاً سمفنی اور بیلے عاماً ہندوستانی شوقین مزاجوں کے لئے لطف پرور اور طمانیت بخش نہیں۔ اور قوالی اور کتھکالی عاماً پیرس کے چھیلوں کے لئے سامان لطف و انبساط نہیں۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ سمفنی اور بیلے کے لطف پرور اور طمانیت بخش بن جانے کے لئے جس طرح منافعی اور نفسیاتی

عناصر کو بعض بعض فطرتی اور خارجی اشیا سے مربوط اور منسلک ہو جانا چاہیئے اور بعض بعض اشیاء کو جسطرح تجربات میں منضبط ہو جانا چاہیئے وہ ہندوستان میں بالعموم نہیں وقوع پذیر ہوتا علیٰ ہذا القیاس قوالی اور کتھکالی کے سامان لطف و انبساط بنجانے کے لئے جن منافعی اور نفسیاتی اور تجربی مقدمات کی ضرورت ہے وہ یہاں میں فراہم نہیں ہوتے۔ یوں سمجھئے کہ تمام کائنات یعنی وہ مکان جو خارجی اشیاء کا مسکن ہے ایک منافعی اور نفسیاتی معمل ہے۔ اور ہر متنفس اس معمل میں ایک خاص طرح موثر ہو رہا ہے اور ایک خاص طرح "تیار" اور "مرتب" ہو جاتا ہے۔ بلکہ مسلسل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ماں کے پیٹ ہی میں جنین کے جسم و اعضا اور حواس و حسیات و اعصاب پرورش پا چکتے ہیں اور بچہ فعل پیدائش کے دوران ہی میں فطری اشیا سے دوچار ہونا یعنی گویا ایک معمل میں "تیار" اور مرتب ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ دوران پیدائش میں انسان اور فطرت کے درمیان یہ جو مرتب اور مرتب کا ناتہ قائم ہوتا ہے وہ تادم والپسین قائم رہتا ہے۔ دم اولیں سے دم بازپسیں تک جو کچھ گذرتا ہے یعنی تمام خود "تجربۂ وجود" ہی اور وحدت وجود میں جتنے روابط اور تعلقات قائم ہوتے ہیں اور جتنے تجارب منضبط ہوتے ہیں وہ ذاتی پیدائشی جسمانی، حسیاتی اور اعصابی خصوصیات اور خارجی فطرتی و سماجی اشیاء کے اختلاط و امتزاج کے ردعمل کے

علاوہ اور کچھ نہیں۔ احساسات، جذبات، تخیلات، اور تمام سارے تجارب اسی اختلاط کے پھل ہیں۔ ندرت حیات کے ہر گزراں لمحے میں فرد گویا ایک "مرتبہ" اور تیار شدہ ذات ہے جو کسی محرک اور مہیج سے دو چار ہے۔ اور ہر شے ایک محرک اور مہیج ہے جو حواس و حسیات و اعصاب میں کوئی نہ کوئی ردعمل ابھار رہی ہے۔ اور تمام ذاتی افعال و حرکات ایک خاص طرح سے مرتب شدہ شخص کے کسی مہیج کی موجودگی میں ردعمل ہیں۔ اور یہی ردعمل خواہ پرلطف ہوتا ہے خواہ تکلیف دہ۔ خواہ اعصابی اور نفسیاتی انشراح اور انبساط پیدا کرتا ہے خواہ انقباض اور گرفتگی۔ خواہ شدید، دیرپا اور ہیجان پرور ہوتا ہے۔ خواہ کمزور، زود رو، اور جامد۔ جب کوئی مجنون کسی لیلا پر مرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے مرتبہ فرد کا ایک مہیج کے روبرو ایک ردعمل ہے۔ ایک فرد کو حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ اور تجارب نے اس طرح مرتب کر دیا کہ وہ ایک مخصوص محرک کے روبرو ایک خاص طرح متاثر ہوا۔ اس تاثر کو ہم جذبۂ "عشق" کہتے ہیں۔ علیٰ ہذالقیاس جب کوئی یعقوب کسی یوسف کے فراق میں روتا ہے، جب کوئی یوسف کسی کنعان کے لئے تڑپتا ہے اور جب کبھی بھی کسی فرد میں کوئی جذبہ احساس یا سلسلۂ خیالات ابھرتا ہے تو یہ ایک خاص طرح سے تیار شدہ اور مرتبہ فرد کا ایک مہیج کے روبرو ایک ردعمل ہوتا ہے۔ ایک فرد

کو حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ اور تجارب نے اس طرح تیار اور مرتب کیا کہ وہ ایک مخصوص محرک کے روبرو ایک خاص طرح موثر ہوا اور اور اوس میں ایک خاص طرح کا ردعمل ابھرا۔ ان تاثرات اور ردعملوں کو ہم "محبت پدری" یا "حب الوطنی" وغیرہ وغیرہ کہتے ہیں یعنی تمام جذبات و احساسات و تخیلات کسی ہیج و محرک کے روبرو خاص خاص طرح کے ردعمل ہیں۔ اور لیلا، یوسف اور کنعان یعنی "معشوق" "اولاد" اور "وطن" وغیرہ وغیرہ وغیرہ وہ اشیا ہیں جن کے گرد خاص خاص قسم کے تاثرات اور ردعمل منجمد ہو گئے ہیں۔

ردعمل بالعموم کسی حضوری ہیج کے روبرو ہوتا ہے۔ مگر گاہے صلاحیت ردعمل یوں بھی تیار اور مرتب ہو جاتی ہے کہ بعضے بعضے شدید محرکات بغیر موجودگی کے بھی اپنا مخصوص ردعمل ابھار دیتے ہیں۔ یعنی جن محرکات کا ردعمل بہت قوی ہوتا ہے وہ محرک کی عدم موجودگی میں بھی ابھر آسکتا ہے۔ مثلاً "معشوق" کی عدم موجودگی میں بھی اوس طرح کے جذبات و کیفیات و خیالات ابھر آسکتے ہیں جو اس کی موجودگی میں ابھرتے۔ یا جب تاج، شالامار اور ایورسٹ سے سینکڑوں کوس دور کلکتہ اور بمبئی میں تاج محل، شالامار اور ایورسٹ آنکھوں میں اس طرح گھومنے لگیں کہ جیسے گویا نظروں کے سامنے موجود ہوں تو یہ "ناموجودگی میں موجودگی" یا "عدم کی موجودگی" تصور کہلاتی

سے ہے "تصور" غائب کو موجود کر دیتا ہے ۔ عدم کو وجود میں لے آتا ہے ۔ نیست کو ہست بنا دیتا ہے حسب منشا اور حسب مقتضا ایک شئے وضع کر لیتا ہے ۔ تصورات کیسے کیسے بند ھتے ہیں اور متخیلہ کا طرز عمل اور طریق کار کیا ہے آپ آگے چل کر تھوڑا بہت دیکھیں گے یہاں صرف یہ دیکھئے کہ تصور اور تخیل کی اساس کس شئے پر ہے اور اوس کا مواد کہاں سے فراہم ہوتا ہے ۔ ظاہر ہے کہ خود کسی شئے کی طرح اوس کے "تصور" کا ہیج و محرک بن جانا بھی محض حوادث زندگی کے علاوہ اور کچھ نہیں ۔ اور ہر شخص کے حوادث زندگی اور اتفاقات زمانہ اوس کیلئے اسطرح کے کچھ ہیج و محرک مرتب کر دیں گے اور قید حیات میں ہر شخص کچھ اشیا اور تصورات کے روبرو ایک خاص طرح کے رد عمل کے لئے تیار اور مرتب ہو جائے گا ۔ یعنی ہر شئے خاص خاص طرح کے رد عمل ابھار دینے کی اہلیت سے معمور ہو جائے گی ۔ اور یہی ایک ہیج اور اوس کی چھیڑ سے ابھرا ہوا ایک احساسی ، جذباتی اور مصورہ عالم اور قلبی فضا وہ مواد ہے جو جمالیاتی فن کاری میں صرف میں در آتا ہے ۔ کسی ہیج ، خواہ اصلی خواہ مصورہ ، کی تحریک سے جو احساسی ، جذباتی اور تخیلی فضا دل و دماغ میں ابھر آتی ہے وہ ایک خالصاً نفسیاتی جنس کی شئے ہوتی ہے ۔ اور تمام تر حسیات و حواس اور خارجی ماحولی اشیا کے درمیان مرتبہ ربط و تعلق پر مبنی ہوتی ہے ۔ اور داخلی محتویات اور

اجزائے ترکیبی کی نوعیت کے اعتبار سے مرتب اور مرتب کے اختلاط
کا محض ایک مرکب ہوتی ہے۔ اب اگر یہ کمزور، زود رو اور جامد
جنس کی ہوئی تو حباب آسا ابھر کر فنا ہو جاتی ہے۔ اور اگر شدید،
دیرپا اور ہیجان پرور جنس کی ہوئی تو محرک عمل ہو جاتی ہے۔ یعنی
کسی نفسیاتی مواد کے عمل میں مبدل ہو جانے کے لئے اور محض
کیف سے گذر کر محرک عمل بن جانے کے لئے اس کیف میں
شدت، دیرپائی اور ہیجان پروری ہونی چاہیئے۔ کیف کو
شدت کے درجے کے اعتبار سے ہیجان، اضطرار اور اضطراب
وغیرہ کی منزل پر پہنچ جانا چاہیئے۔ مگر ہیجان، اضطرار اور
اضطراب بالعموم پراگندہ اور پریشان کر دینے والی کیفیات ہیں۔
یعنی بالعموم شخصیتیں اس طرح مرتب اور تیار شدہ ہوتی ہیں کہ
احساسات و کوائف کی شدت کی اس منزل پر پہنچ جانے کی صورت
میں پراگندہ اور منتشر ہو جائیں۔ اس کے داخلی محتویات اور
اجزائے ترکیبی کو احاطۂ ضبط میں نہ لا سکیں۔ اس کو کسی مربوط یا
ہم آہنگ اور منظم صورت میں نہ دیکھ سکیں۔ مگر بعض شخصیتیں یوں
بھی مرتب ہو جا سکتی ہیں جن میں خاطر جمعی کا عنصر قوی تر ہو۔ اور ہیجان و
اضطرار کی کافی شدت کے باوجود پراگندہ اور منتشر نہ ہوں۔ جو اپنے
نفسیاتی عالم کو احاطۂ ضبط میں لا سکیں۔ اور ہیج اور اس کے
ابھارے عالم کو مربوط اور منظم صورت میں دیکھ سکیں۔ ایسی ہی

شخصیتیں امکانی فن کاروں کی ہیں ۔ اور چونکہ وہ تمام مواد جو امکانی فن کاروں کو عمل میں مبدل کر دینے کے لئے میسر ہوتا ہے وہ محسوسہ، مصورہ اور جذباتی ہوتا ہے اس لئے عمل میں بھی بھی قدریں بنیادی اور اصلی ہوتی ہیں ۔ اور اصولاً جمالیاتی تخلیقات کو تھک حسیات و احساس اور تصور اور تخیل کے رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیئے ۔ مگر ایک داخلی، نفسیاتی کیف اور عالم عمل میں مبدل ہونے کے فعل میں اپنی اصلی صنف بدل دیتا ہے ۔ اور ایک داخلی "کیف" سے ایک خارجی "شئے" بن جاتا ہے ۔ اک تکنیکی ہیئات اور صورت پکڑ لیتا ہے ۔ اک غیر نفسیاتی عنصر یعنی کسی وسیلے کو ضم کر لیتا ہے ۔ پتھر کا بت ہو جاتا ہے ۔ سنگ و خشت کی عمارت ہو جاتا ہے ۔ آب و رنگ کی تصویر ہو جاتا ہے ۔ وسیلے کا انضمام یعنی داخلی کو خارجی میں مبدل کرنا ایک عقلی اور فکری عنصر کو دخیل کر دیتا ہے ۔ اور عمل کی ظاہری صورتیں اور شکلیں بھی بالعموم کسی عقلی اور فکری ہی ڈھانچے میں ڈھلی ہوتی ہیں ۔ مثلاً بت کا "آدمی" کا بت ہونا ۔ یا تصویر کا "درخت" کی تصویر ہونا وغیرہ وغیرہ ۔ اور "آدمی" اور "درخت" وغیرہ کے جیسے تمام الفاظ نرے منطقی یعنی عقلی و فکری اصطلاحات ہیں ۔ اس طرح داخلی اور خارجی میں اک تعلق قائم کرنے کا مرحلہ درپیش آجاتا ہے ۔ اور اک آزاد نفسیاتی اور مخیلہ عنصر اور ایک فکری اور ارادی عنصر میں تصادم کا امکان پیدا ہو جاتا ہے ۔ جبر فنکار

وہ ہوتا ہے جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ اس تصادم میں حفظ مراتب ملحوظ رکھ سکے نفسیاتی اور داخلی اور فکری اور خارجی میں توازن اور تناسب قائم کر سکے۔ اور دونوں میں مکمل ہم آہنگی پیدا کر سکے ۔۔۔ اور وہ جو کسی پلے کو گراں کر دے یعنی جس کی شخصیت اس طرح مرتبہ ہو کہ ایسا نتیجہ لازم آئے اک معمولی فن کار رہو جاتا ہے ۔ مگر عمل خواہ بڑے فن کار کا ہو خواہ چھوٹے کا ایک احساسی، جذباتی اور مخیلہ عالم کی اولاد ہوتا ہے یعنی کسی ہیج کے کسی ذات پر ردعمل کا ظہور ہوتا ہے۔ اور اک خارجی شئے کی حیثیت سے غیر کے حق میں ہیج اور محرک ہو سکتا ہے ۔

مگر یہ کچھ عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کہ فنون لطیفہ کا کوئی عمل مثلاً تاج محل "شاہجہاں کے دل کا آنسو ہو یعنی فنون لطیفہ "نغمہ ہائے غم" سے ہم آہنگ ہوں۔ اور جمال یعنی سامان خوشی وانبساط اور اسباب سکون وطمانیت کا سرچشمہ "غم" کی سرزمین سے پھوٹے۔ اور دونوں کی سرحدیں ایک مقام پر پہونچ کر ایک دوسرے میں محو ہو جائیں ۔ ایک جمالیاتی عمل یعنی "بیان غم" خواہ وہ الفاظ کے ذریعہ ہو، خواہ سنگ اور دھات کے ذریعہ ہو، خواہ خطوط اور رنگ کے ذریعہ ہو، خواہ اصوات اور حرکات کے ذریعہ ہو کیوں اور کیسے سامان نشاط فراہم کر دیتا ہے۔ اور خود گویا نشاط میں مبدل ہو جاتا ہے ایک پیچیدہ نفسیاتی

مسئلہ ہے جو اپنی جگہ پر بیان ہو گا اور فی الحال موضوع کلام نہیں۔ مگر ہم پاتے ہیں کہ فی الحقیقت واقعہ ایسا ہے۔ جمالیات کا پہلا باضابطہ مبصر اور نقاد "ارسطو" المیوں کی ثناخوانی میں رطب اللسان ہے۔ درد انگیز قصے اور کہانیاں بڑے شوق سے پڑھے جاتے ہیں حضرت عیسیٰؑ کے سولی پر چڑھنے کے منظر سے زیادہ مقبول کوئی موضوع مغرب کی مصوری میں نہیں۔ تہجو فن اور موزارٹ کے مقبول ترین نغمے وہ ہیں جو دل کو گھلا دیتے ہیں اور آنکھوں میں آنسو لے آتے ہیں۔ غالب سا ہوا سے دریا وہ رند شاہد باز" بھی "ڈھونڈھے ہے اک مغنی آتش نفس کو جی" گنگناتا ہے۔ اور شیلے جیسا حساس اور مست مئے جمال بھی غم کے نغموں کو ہمارے شیریں ترین راگ قرار دیتا ہے۔ ہم شاعر کے کلام میں سوز، گداز اور درد کا تقاضا کرتے ہیں۔ اور شاعر ہی پر کیا منحصر ہے ہم تمام فنون لطیفہ کے عملوں اور فن کاروں کی روحوں میں یہی عنصر ڈھونڈھتے ہیں۔ چنانچہ تاج محل "دل کا آنسو" ہے۔ غالب کا "اے تازہ واردان بساط ہوائے دل" والا قطعہ دہلی مرحوم کا "رونا" ہے پکاسو کی مشہور تصویر "گرنکا" اس کے وطن ہسپانیہ کی حالت زار پر اس کے "دل کا پیچ و تاب" ہے۔ اور سارترے کی "نوشیہ" تجربہ وجود پر "اشک باری" ہے۔ مگر فن کار کے رنج والم اور حرمان و ایوسی کی یہ اولادیں دیکھنے والے اور سننے والے کے لئے سامان لطف و انبساط ہیں۔

دل کی گرہیں کھلنے کی کلیدین ہیں ۔ گویا کہ جن روح فرسا احساسات
سے یہ عمل معمور اور مملو ہیں وہ ہمارے اور آپ کے لئے روح فزا اور
دلکشا ہیں ۔ فن کار کا دل ایک عجیب رباب ہے ۔ اوس کے دل کا
فانوس اک عجیب فانوس ہے ۔ رباب میں جو نغمے بھرے ہیں وہ مضراب
غم کی چھیڑ سے نکلنے لگتے ہیں ۔ نوحۂ غم گانے میں مزا ملتا ہے ۔ اور گا کر
دل ٹھنڈا ہو جاتا ہے ۔ اور فانوس دل کے اندر جلتی ہوئی شمع غم جب
بھڑک اٹھتی ہے تو تخیل کو آگ لگا دیتی ہے ۔ وہ بھی بھڑک اٹھتا ہے
اور ایک گلزار ابراہیم اوس کے شعلوں سے بھڑک کر کھلنے لگتا ہے فنکاروں
کے دل غم کے مسکن ہوتے ہیں ۔ اور ہر عمل کے پیچھے اک غم ہوتا ہے ۔ ہر
فن کار کے دل میں اک آگ دبی ہوتی ہے ۔ اور ہر عمل سے اک آگ سی
چھوٹتی ہوتی ہے مگر "غم" اور "آگ" کے مفہوم کو تھوڑی وسعت
دیدیجئے ۔ ہیجان، بے سکونی، نا آسودگی بھی تو آخر ایک طرح سے
"غم ہی" ہیں ۔ درد کا حد سے گذر جانا ممکن ہے دوا ہو جانے کا حکم
رکھتا ہو ۔ مگر حد سے گذر جانے سے پہلے وہ "غم" ہی کے حکم میں
ہوتا ہے ۔ اسی طرح اگر "درد" کے اطلاق کو بھی کچھ عام کر دیجئے تو
ہر شدید جذبہ، ہر شدید احساس، ہر شدید کیف ایک "درد"
ہے ۔ ایک نا آسودنی تحیر، ایک نا آسودنی تلاش، ایک تحیر جو
ہزاروں چیزیں دیکھکر ابھرے اور کسی طرح مطمئن نہو، ایک ذوق
تماشا جو ہر شئے میں تماشہ کا ایک پہلو دیکھ لے، ایک ہیجان جو ہزاروں

چیزوں کے انوار تجلی سے پیدا ہوا اور دل کو سیماب کا پر کالہ بنا ڈالے
گیا، درد" نہیں کہا جا سکتا ؟ ۔ ہر احساس، ہر جذبہ، ہر کیف شدت
کی اگر ایک منزل کو پہونچ جائے تو درد دل اور غم میں مبدل ہو جاتا ہے۔
لا معلوم اور نا دریافت شدہ اسباب و علل کے زیر اثر بعض
انسانوں کے اعصاب میں وہ غیر معمولی ذکی الحسی ہوتی ہے کہ دنیا کی
ہزاروں چیزیں اون کے دلوں کے رباب پر مضراب کا کام کرنے
لگتی ہیں۔ اور ان کے دلوں کو سیماب کا پر کالہ بنا دیتی ہیں۔ برسات
کی اودی اودی منڈلاتی ہوئی بدلیاں، چودھویں کا بھرپور چاند،
اور کوئل کی مست مست کوکو درد بنکر دل میں سما جاتی ہے۔ یا پھر لالوں
سے پٹا ہوا دامن کہسار، یا خون آلود شام کا منظر، دل میں آگ لگا
دیتا ہے یہی درد دل اور یہی دل کی آگ تخیل پر چھا کر ایک ہیجان،
اک اضطراب، ایک نا آسودنی بے سکونی کا سامان بنجاتی ہے ۔
ہر ہیجان، ہر اضطراب اور ہر بے سکونی کا فطری تقاضہ ہے
کہ اپنی آسودگی کی اک راہ ڈھونڈ ھے ۔ اپنے سکون کی اک راہ
نکالے ۔ اور کسی نہ کسی طرح نکل کر ٹھنڈھا ہو ۔ اور قوت متخیلہ کی یہ
فطرت ہے کہ ہیجان، اضطراب، اور بے سکونی کی ٹھوکر سے خواب
ناز سے جاگ اٹھے ۔ ٹھوکر دینے والی شئے پر ایک "نگاہ غلط"
ڈالے ۔ اور اک نگاہ غلط میں اوس میں وہ ان دیکھے، وہ قدریں
محسوس کرلے جو بالعموم مستور اور محجوب رہتی ہے ۔ اور بس ایک غیر

معمولی ہیجان واضطراب ہی کے عالم میں بے نقاب ہو کر نظر آتی ہے۔
ہر "عمل" ایک ایسی ہی برافگندہ نقاب تجلی کا نقش ہے۔ ایک نامحرم
غیور کی اپنے محرم کی بنائی ہوئی تصویر ہے۔ جو پرائی آنکھوں کے سامنے
اک "رازِ درونِ پردہ" فاش کر رہی ہے۔

مگر اس تجلی کا ہر کس و ناکس محرم نہیں۔ اور نہ کوئی شخص ہمہ دم
ان تجلیات کی محرمی سے بہرہ ور ہو سکتا ہے۔ یہ تجلیاں صرف ایک
مشتعل، جوشاں، جھلملائے ہوئے متخیلہ کے مضطرب لمحات کے حصے
میں آئی ہیں۔ اور شبستانِ تخیل میں دو چار لمحوں کے لئے مہمان ہو جاتی
ہیں۔ فنونِ لطیفہ کا فن کار ادھیں خوش بختوں میں ہے جو کہیں سے
اک ایسا غیر معمولی ذکی اور حساس دل و دماغ اور متخیلہ لے آیا ہے یا
جس میں اس طرح کا ایک دل و دماغ اور متخیلہ زمان و مکان اور
ماحول و حوادثِ روزگار نے پیدا کر دیا ہے جو گاہ گاہ چند لمحوں کے
لئے رازِ درونِ پردہ کا محرم ہو جائے یعنی جس کا متخیلہ گاہ گاہ اک
ہیجان میں پڑ جائے اور عالمِ ہیجان میں مشاہداتِ عالم کا وہ روپ
دیکھے جو عامتہً نظروں سے نہاں رہتا ہے۔ تجلیاتِ حسن کی محرمی
کے ساتھ ساتھ اوس کی نہاد و فطرت میں ایک اور بات بھی ہوتی ہے
اور وہ یہ کہ اوس کی بےچینی اور بے سکونی ہما شما کی بےچینی اور بے سکونی
کی طرح ایک بے نتیجہ اور بے ثمرہ شئے نہیں ہوتی اور یوں ہی منتشر نہیں
ہو جاتی بلکہ نکاس کا ایک منظم طریقہ بھی وضع کر لیتی ہے۔ اور کسی نہ کسی

طرح ایک قبل صورت پیکر میں نکل ہی کر رہتی ہے۔ اس پیکر گری اور ہیأت کاری میں فن کار کسی وسیلے کی مدد عاریت لیتا ہے۔ یا یہ کہئے کہ کسی شئے پر اپنے دل کا غبار نکالتا ہے کسی شئے کو اپنا تختۂ مشق بنا ڈالتا ہے۔ اوس کے ہیجان میں آجانے کے لئے کوئی ضروری نہیں کہ ہیج و محرک مادی ہی ہو اور ضرب فوری ہو۔ مضراب و ہیج دیرینہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور وہ محض ایک تصور اور خیال سے بھی اضطراب اور ہیجان میں پڑ جا سکتا ہے۔ مگر اس تصور اور خیال کو ایسا ہونا چاہیئے کہ اوس کے متخیلہ کو مشتعل، مضطرب اور برانگیختہ کردے۔ اوس کے سکون کو برباد کرے۔ اوس کو کوائف و جذبات کا محشرستان بنا دے اور اوس کو پیکر گری اور ہیأت کاری پر مجبور کرے۔ اس تصور اور خیال کی اصل و نہاد فکری، عقلی یا منطقی نہیں ہوتی اس کی اصل و نہاد، احساسی، نفسیاتی اور جذباتی ہوتی ہے۔ یہ خیال اوس مفہوم اور معنی میں خیال نہیں ہوتا جس میں افلاطون، ارسطو، کانٹ اور ہیگل کے فلسفیانہ "نظریات" کو "خیال" کہتے ہیں۔ یہاں پر اس کی دلالت ہی اور ہوتی ہے۔ یہاں پر "خیال" سے مراد اوس طرح کی جذباتی اور کیفی شئے ہوتی ہے جیسے کسی دوست کی یاد دل میں آجانا یا کوہسار منصوری کے کسی منظر کا آنکھوں میں پھر جانا۔ کسی دوست کا "خیال" اور منصوری کے مناظر کا "خیال" دراصل ایک جذباتی اور احساسی شئے ہے۔ دل کا ایک محسوسہ

کیف ہے۔ اور عالم متخیلہ کی ایک وقتی اور عارضی حالت او کیفیت ہے۔ اک تصور ہے۔ اک ذہنی اور قلبی فضا ہے جو ایک خارجی ذات "منصوری" اور "دوست" اور اون سے لپٹے ہوئے ایک جذباتی عالم سے معمور ہے۔ اک نفسیاتی سرگذشت ہے جو فنون لطیفہ کی اصطلاح میں "تجربہ" نامزد کی جاتی ہے۔ اس طرح کا "خیال" دل میں آکر وہی تاثرات اور ردعمل ابھارنے لگتا ہے جو خود وہ ذاتیں ابھار سکتی ہیں۔ ان کے آتے متخیلہ ایک سیل تصورات و جذبات وکوائف میں پڑ جاتا ہے تصورات وخیالات کا ایک سلسلہ بندھ جاتا ہے۔ اور تصورات وخیالات کا جو سلسلہ قائم ہوتا ہے اوس سلسلے کی انفرادی کڑیوں کے مابین ربط جذباتی، کیفی اور احساسی ہوتا ہے۔ بہ خلاف اوس جنس کے خیال کے جس کو فلسفہ، منطق اور تمام دیگر علوم وفنون میں "خیال" کا اعتبار حاصل ہے۔ آپ کسی دوست کی یاد کسی واقعہ، مقام یا منظر کے "خیال" میں دو منٹ کے لئے متخیلہ کو آوارہ چھوڑ دیں۔ اور اس وقفے کے بعد جو "خیالات" اس دوران میں وادیٔ خیال سے گذر گئے اون کا جائزہ لیں۔ اور پھر غور کریں کہ خیال کے سلسلے کی کڑیوں کے درمیان ربط کس جنس کا تھا۔ فلسفہ، اقلیدس، ریاضی اور طبیعات کے سلسلۂ خیالات میں کوئی جذباتی، کیفی اور حسی ربط نہیں ہوتا۔ غرض محرک و مہیج مادی، غیر مادی، اور نوری اور دیریں، ہر طرح کا ہوسکتا ہے۔ مگر خواہ وہ کسی قسم کا

بھی ہوا وس کی نکاس اور تحلیل کی راہ بہر حال کسی مادی شے پر ٹھہر اس نکال کر اور اوس کو تختۂ مشق بنا کر ہے۔ فن کار ایک مادی وسیلے کا محتاج ہے۔ یہ مادی وسیلہ اور واسطہ کسی خاص قسم کا نہیں ہوتا۔ یہ وہی ہوتا ہے جس کو ایک غیر فن کار بھی رات دن استعمال کرتا رہتا ہے۔ مثلاً لغت کے الفاظ جن کو ہر گنوار بلا تکلف شبانہ روز استعمال کرتا ہے۔ یا پتھر جس کو تمام راج مزدور دیواریں اور چھتیں بنانے میں یعنی خالی جگہوں کو بھر دینے کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ یا رنگ جس سے بچے کھیلتے ہیں یا رنگ ریز ساریاں اور چولیاں رنگتے ہیں۔ یا اعضا کی حرکتیں جن کے ہر نرطے تماشے دکھاتا ہے۔ کیونکہ وہ شے جس کو فنون میں "عمل" کا اعتبار حاصل ہے مثلاً شاعر کا قصیدہ، مصور کی تصویر، نقاش کا بت، معمار کا مکان اور رقاص کا ناچ سوائے لغت کے کچھ الفاظ، دو چار مربع فٹ سطح، پانچ سات مکعب فٹ حجم، دو چار سو مکعب گز جگہ اور چند حرکات کے اور کچھ نہیں۔ لغت سے چنے ہوئے کچھ الفاظ ایک خاص انداز سے بٹھانے پر "قصیدہ" ہو جاتے ہیں۔ دو چار مربع فٹ سطح ایک خاص انداز سے رنگ اور خطوط پڑ جانے پر "تصویر" ہو جاتی ہے۔ پانچ سات مکعب فٹ دھات یا پتھر ایک خاص انداز سے ڈھل جانے یا ترش جانے کے بعد "بت" ہو جاتا ہے اور دو چار سو مکعب گز خلائے بسیط جگہ جگہ دیواروں اور چھتوں سے بھر دی جانے کے بعد "مکان" ہو جاتی ہے یعنی وہی الفاظ، رنگ، پتھر، دھات اور حرکت جو گنوار،

رنگ ریز، راج اور نٹ استعمال کرتے ہیں فنکار بھی کرتے ہیں۔ فنکاری
کا کوئی مختص وسیلہ نہیں۔ البتہ ایک شئے ایسی ہے جو فنون لطیفہ ہی میں
مستعمل ہے۔ ورنہ وہ اور کسی طرح مستعمل نہیں۔ خالص آواز۔ آواز محض
من حیث آواز۔ بے معنی، بے مفہوم اور قواعد کی اصطلاح میں
مہمل آواز۔ جب طبلہ ٹھنکتا ہے اور سارنگی گھٹتی ہے تو کوئی با معنی
آواز نہیں نکلتی۔ موسیقی کے علاوہ اور کہیں خالص آوازیں نہیں
استعمال کرتے۔ موسیقی اس اعتبار سے ایک خالص فن ہے کہ اس
کا جو مادی وسیلہ ہے وہ اور کسی طرح استعمال نہیں ہوتا اور فنکار
اپنے وسیلہ کے استعمال میں اپنے فنی افادہ کے علاوہ کسی غیر متعلق شئے
کو ملحوظ رکھنے پر مجبور نہیں ہوتا۔ مثلاً جیسے مہندس کو اوس کے فنی افادوں
کے علاوہ بالعموم مکان کے "مصرف" کا بھی خیال رکھنا ہوتا ہے۔
یا مصور اور نقاش کہ جس کی تصویر اور صورت کو بالعموم کسی "شئے" کی
کی تصویر اور صورت ہونا چاہیئے یعنی کسی متعارف جانی پہچانی چیز سے،
ایک مماثلت اور مطابقت رکھنا چاہیئے۔ یا شاعر اور خطیب کہ جن کے
الفاظ کو کسی معنی اور "مفہوم" کا بھی حامل ہونا چاہیئے۔ مگر موسیقی کے
علاوہ اور تمام فنون لطیفہ میں گو کوئی مخصوص قسم کا وسیلہ نہیں استعمال
کیا جاتا پھر بھی وسیلہ ایک مخصوص قسم کی قلبی و دماغی لطافت سے ایک
خاص ڈھنگ سے استعمال کیا جاتا ہے۔ وسیلوں کو ایک خاص
طرح سے مصرف میں لانا بھی فن لطیف اور نالطیف کی امتیازی قدروں

میں داخل ہے ۔ مثلاً گو پتھر کو ایک معمار بھی استعمال کرتا ہے اور ایک نقاش بھی ۔ مگر معمار اور طرح کرتا ہے ۔ اور نقاش اور طرح ۔ معمار صرف ایک حجم کو بھر دینے کے لئے ۔ ایک مکانی خلا کو پر کر دینے کے لئے ۔ نقاش کسی خلا کو پر نہیں کرتا ۔ وہ اس کو اپنی بے چینی کی نکاس کے واسطہ کے طور پر استعمال کرتا ہے ۔ اوس کے ہیجان نے اوس کے متخیلہ کو کسی مہیج و محرک کی جو جھلک دکھلائی ہے ، جس نے تجلی کو مشہود کر دیا ہے ، جو اوس کے سامنے جلوہ افروز ہے وہ پتھر کو اسکا نقش اتارنے کے لئے صرف کرتا ہے ۔ وہ پتھر کو ایک مصورہ عالم اک متخیلہ جنس اور ایک احساس زا کیف کو مجسم کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے ۔ اسی طرح مصور بھی رنگوں کی جلوہ زاری کا ایک منظر ، رنگوں میں دیکھا ہوا ایک خواب ، اک ذہنی اور قلبی فضا جو کسی محرک اور اوس کے پیدا کئے ہوئے عالم سے معمور ہے اور اوس کے متخیلہ پر چھائی ہے اوس کی شبیہہ اتارنے کے لئے اپنا رنگ استعمال کرتا ہے ۔ فنکار اپنے مادی واسطہ کو اس طرح صرف میں لاتا ہے کہ اس مادہ کے استعمال سے جو شئے معرض وجود میں آئے اوس میں تمام وہ کوائف بھرے ہوں جو خود اوس کے دل میں بھرے تھے ۔ جو اُس کے متخیلہ عالم اور داخلی کوائف کا اتنا کامیاب نقش ، بدل اور ترجمان ہو کہ دیکھنے والوں میں وہی عالم مع تمام احساسات اور کوائف ابھار دے ۔ دوسروں کو وہی خواب دکھا دے جو وہ خود دیکھ رہا تھا ۔

فن کار کے عالم وجدان و کیف میں عالم مشہود اوس کے مادی وسیلے
میں مبدل ہوجاتا ہے اور وسیلے میں ڈھل کر رو پذیر ہوتا ہے۔ عالم
وجدان و کیف میں فن کار اپنے مادی وسیلے میں "سوچتا" ہی ہے۔
سمجھتا ہی ہے۔ رنگ میں خطوط میں۔ آواز میں حرکات میں سو تیرہ
وغیرہ۔ اس کے متخیلہ کے سامنے ایک جلوہ زار رنگ کھڑا ہوجاتا۔
طرح طرح کے پر پیچ خطوط اور شکلیں آنکھوں میں گھومنے لگتی ہیں۔
طرح طرح کی آوازیں کانوں میں بجنے لگتی ہیں۔ اور "آتے ہیں غیب
سے یہ مضامین خیال میں" کی مصداق ہوجاتی ہیں۔ اس کیف کو جو تخیل
میں رنگ، خط، جسامت، آواز اور حرکت وغیرہ کی صورت میں
موجود ہی ہوتا ہے فن کار اپنی مہارت کو کام میں لاکر من وعن عالم
خیال سے عالم اجساد میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا ہے یعنی وہ
کسی غیر متعلق واسطہ مثلاً الفاظ میں سوچکر اوس مفہوم اور خیال کا بت،
تصویر، رقص، یا نغمے میں چربہ نہیں اتارتا بلکہ فن کار اپنے اپنے
واسطوں میں محسوس ہی کرتے ہیں۔ تخیل ہی کرتے ہیں۔ اون کے
متخیلہ اور ادراک و شعور پر نغمے، رقص، بت، یا خود ہیأت، آواز،
حرکت، اور تجھ میں مکشوف اور ظاہر ہی ہوتے ہیں۔ اور وہ مکشوفہ
کیف کو مادی ہیأت میں بدلنے کے لئے ایک ذریعہ اور وسیلہ مصرف
میں درلاتے ہیں۔ ان باتوں سے ظاہر ہے کہ گو مادی صورتیں وہی
ہوں مگر ان کو فنکار اور غیر فن کار بالکل دو طرح استعمال کرتے ہیں۔

اور دو داخلی کیفیت کے زیر اثر کرتے ہیں۔ ایک فن کارانہ عمل یعنی اجزائے ترکیبی کا متحدہ، ہم وقت، مشترکہ اور مرکبہ ثمرہ ہوتا ہے۔ ایک شدید احساس کا جس پر ضرب لگی ہو۔ ایک متخیلہ کا جو احساس پر ضرب سے متحرک اور برانگیختہ ہو گیا ہو۔ اور ایک مہارت کا جو مادی بدل تیار کرنے میں دونوں کا ساتھ دے سکی ہو۔ یہ تینوں اجزا اپنی اپنی جگہ پر اہم ہیں۔ مگر ان کی اضافی اہمیت قطعیت کے ساتھ مرتب نہیں کی جا سکتی۔ مگر اتنا مسلم ہے کہ تینوں کا یکجا ہونا ضروری ہے۔ اور فنکار اپنی اپنی خصوصیت کے اعتبار سے ممیز ہوتے ہیں۔ کسی کا احساس ذکی ہوتا ہے کسی کا تخیل رسا ہوتا ہے۔ اور کسی کا ہاتھ چابک۔

تو ایک فنکارانہ عمل، اگر یہ غیر معمولی نہیں تو کم از کم تین خلاف معمول صلاحیتوں کے اجتماع اور اشتراک عمل کا پیداوار ہوتا ہے۔ ایک ایسے احساس یعنی ردعمل کی قوت کا جو محرکات سے شدت سے متاثر ہو سکے۔ اور ایک ایسے متخیلہ کا جو شدید احساس کے استعمال سے بھڑک اٹھے اور برانگیختگی کے عالم میں پریشان اور منتشر نہ ہو جائے بلکہ برانگیختہ کر دینے والے سبب کو نگاہ غلط انداز سے دیکھ سکے اور اپنے اوپر اوس کی محجوب تجلیوں کا دروازہ کھول دے۔ اور ایک ایسی عملی مہارت کا جو کسی مادی وسیلہ پر اتنی دست گاہ رکھتی ہو کہ ایک متخیلہ اور مصورہ عالم کا اوس میں ایک نقش، ایک چربہ اور اک بدل تعمیر کر سکے۔ مگر آپ دیکھ

چکے ہیں کہ محجوب تجلیوں کا یہ دروازہ محض چند لمحوں کے لئے وا ہوتا ہے۔
اور اس کی محجوب تجلیاں صرف چند گزراں لمحوں کی مہمان ہوتی ہیں۔
اور آپ نے یہ بھی دیکھا کہ ان گریز پا لمحوں میں جو شئے گذراں ہوتی ہے
اون کے مابین ربط کیفی، جذباتی، احساسی اور "خیالی" قسم کا ہوتا
ہے۔ بشرطیکہ خیالی سے وہ مفہوم نہ ہو جو منطق اور فلسفہ میں ہوتا ہے
بلکہ وہ ہو جو نفسیات میں ہوتا ہے۔ عمل کی ترکیب کے اس تجزئے
سے ظاہر ہے کہ اوس کے تین اجزائے ترکیبی میں دو غیر مادی اور
نامحسوس ہیں اور تیسرا مادی اور محسوس ہے۔ دو داخلی ہیں یعنی انکو
فنکار کے دل و دماغ سے تعلق ہے۔ اور تیسرا خارجی ہے یعنی وہ
ایک مادی ذریعہ اور وسیلہ سے وابستہ ہے۔ آرٹ کی اصطلاح
میں داخلی یعنی دل و دماغ والی نفسیاتی قدر "مادی" کہلاتی ہے اور
یہ اس رعایت سے کہ یہی تو وہ اصل اور مادہ ہوتا ہے جو وسیلہ میں مبدل
ہوتا ہے۔ اور خارجی یعنی وسیلہ سے وابستہ قدریں "ہیاتی" کہلاتی
ہیں کیونکہ شکل و صورت اسی میں مشہود ہوتی ہے۔ مثلاً یاد، خیال
یا کوئی تصور، عالم گل کی نفسیاتی یعنی مادی قدریں کہلائیں گی اور وہ
قطعہ یا مثنوی یا دائرے مستطیل و مخروطی شکلیں جو ان کے الفاظ یا
خطوط کے وسیلوں کے ذریعے سے بیان کرنے میں الفاظ۔
خطوط وغیرہ کی صورت قبول کرلیں گے صوری یعنی ہیاتی قدریں
قرار پائیں گی۔ اب اگر مان لیجئے کہ کسی کی یاد دل سے گذر رہی ہے۔

یا منصوری کے آبشار کا خیال دل سے گذر رہا ہے یا چاندنی
رات میں ابھرتے ہوئے چاند کی سحرکاری سے دریا کی موجوں
کا پگھلی ہوئی چاندنی کی جھلملاہٹ میں بدل جانے کا منظر سامنے
ہے اور پھر فرض کیجئے کہ جس کے دل میں یاد آ رہی ہے، اور خیال
گذر رہا ہے یا جو منظر دیکھ رہا ہے وہ فنکار ہے۔ تو سوال یہ
ہوتا ہے کہ اس یاد اور خیال اور منظر اور فنکار کا ایک عمل جو "کسی
کی یاد" اور "منصوری کا آبشار" یا "ابھرتا ہوا چاند" کے عنوان
کے تحت تعمیر ہو دونوں میں ربط کیا ہے؟ درمیانی کڑیاں کیا ہیں؟
پہلی دو صورتوں یعنی "یاد" اور "خیال" کی صورت میں تو ظاہر
ہے کہ وہ سرتاسر ایک داخلی جنس کی شئے ہے۔ اور فنکار کی مہارت
کے آگے اک دلی کیفیت یا محسوس عالم کے ایک خارجی بدل تعمیر
کر دینے کا سوال ہے یعنی اک مادی قدر کے لئے ایک صورت اور
ہیئت تجویز کرنے کا۔ مادی قدر کو ہیئاتی قدر میں مبدل کر دینے
کا۔ مادے کو ہیئاتی قالب میں ڈھال لینے کا۔ مگر تیسری صورت
حال یعنی دریا کے چاندنی رات کے منظر میں ایک اور صورت پیدا
ہو گئی ہے یعنی یہاں ایک خارجی شئے "منظر" بھی پیش نظر موجود ہے۔
اس منظر اور اس سے متاثر شدہ عمل مثلاً کسی نظم یا تصویر میں کیا
تعلق ہے؟ اس چھوٹے سے معصوم سوال پر ڈھائی ہزار برسوں
سے ایک گھمسان لڑائی چل رہی ہے۔ اور ارسطو و افلاطون

ایک دوسرے پہ اپنی کمانیں زہ کئے ہیں۔ اس سوال کے جواب میں
جو اختلافات ہیں اور اُن کی جو نوعیتیں اور وجہیں ہیں وہ آپ آگے
چل کر ایک مختصر پیمانے پر ملاحظہ فرمائیں گے۔ اور آپ دیکھیں گے
کہ اس کا کوئی متفقہ جواب ہنوز تیار نہیں ہو سکا اور یہ ستیزہ کار رہا
ہے ازل سے تا امروز" کا ماجرا گزر رہا ہے۔ بادی النظری فرق
کے باوجود دراصل اس صورت میں بھی فنکار کے آگے مسئلہ کی
نوعیت وہی ہے۔ اور اس میں کوئی فرق نہیں آیا یعنی ایک کیفیت
یا مصورۂ عالم کا ایک بدل تعمیر کر لینا اب بھی اس کے آگے یہی سوال
ہے۔ اور وہ اب بھی یہی کہ منظر عمل میں صرف اسی قدر دخیل
ہے کہ جس قدر وہ اس کیفیت یا مصورۂ عالم کے وجود میں آجانے
کا سامان فراہم کرتا ہے یعنی بالکل اسی حد تک اور اسی طرح جس
حد تک اور جس طرح پہلی دونوں مثالوں میں کوئی ذات یا آبشار "یاد"
اور "خیال" کے وجود میں آجانے کا سامان فراہم کر رہے تھے۔ منظر
کے پیش نظر اور ذات اور آبشار کے نظر سے دور ہونے کی وجہ سے
کوئی فرق نہیں آتا۔ بہرحال ایک کیفیت ایک حالت اور ایک
عالم ہی مہارت کے عمل کا موضوع ہے۔ خواہ وہ پیش نظر ہو یا نظر
سے دور۔ فنکار خود منظر ہی کو موضوع نہیں بنا دے سکتا۔ کیونکہ وہ
فریب نظر دراصل کیا ہے اور کیسا ہے سوائے اللہ کے کون جانے؟
وہ منظر سو فنکاروں کو سو طرح کا نظر آئے گا۔ سو طبیعتوں میں

سو رنگ کے ردعمل ابھارے گا ۔ اور ہر فنکار کی نظریں اوس کی وہی حقیقت ہوگی جو اوس کے حواس اوس پر ظاہر کریں گے ۔ اور ہر کی نظریں وہ ویسا ہی ہوگا جیسا وہ اوس کو نظر آئے گا ۔ جیسا اوس کا ادراک و شعور اس کو ضبط کرے گا ۔ وہ صرف اوسی شئے کو مبدل ہی کرسکتا ہے جو اوس کے حواس و حسیات و تخیلات کے ضبط میں ہے یا آسکتا ہے ۔ کوئی دوسرا جو پہلا ضبط نہ کرسکا ہے اوس کو ضبط کریگا ۔ اور اپنی منضبط شئے کو مبدل کرے گا ۔ علیٰ ہذا القیاس تیسرا اور چوتھا اور پانچواں ۔ گنگا اور ہمالہ پر سیکڑوں نظمیں ہیں سب آپس میں منفرد اور مختلف ۔ اور گنگا و ہمالہ سبھوں جیسے ہیں ۔ وہ بالذات اور فی الحقیقت کیسے ہیں کوئی کیا جانے ۔ اس کی تحقیق و تفتیش جمالیات اور فنکاری کا مسئلہ نہیں ۔ وہ مشہودات سے صرف اوسی حد تک وابستہ ہے جس طرح وہ حواس و حسیات و تخیل کو متحرک کرسکتے ہیں ۔ اقبال کو اور طرح اور جوش کو اور طرح ۔ اور ہزاروں فنکاروں کو ہزاروں اور اور طرح ۔ اور پھر یہ بھی ذہن میں رکھیے کہ اقبال و جوش کا ضبط ایک تیز رو احساس تھا ۔ ایک وقتی کیف تھا جو اون کے شبستانِ تخیل کا پا بہ رکاب مہمان ہوگیا ۔ بقول غالب " ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب عالم آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں گو آئے " یعنی صاعقہ و شعلہ و سیماب ہی کے نظاروں کی طرح اقبال و جوش بھی اوس کی صرف جھلک ہی

دیکھ سکے۔ ایک اجمالی نظارہ کر سکے۔ اُن میں ایک اجمالی کیفیت
ابھر سکی جو جانے کتنے جزوی منفرد محسوسات پر مشتمل ہو گی۔ نظم
بدل صرف اُن معدودے چند کا ہے جن کو وہ منضبط کر سکے۔
یعنی جن کا وہ لفظی بدل مہیا کر سکے۔ تو گویا فنکارانہ عمل احساس کے
مجمل ردِعمل کا کسی وسیلہ میں ایک مخیلہ بدل ہے کسی خارجی شئے
کا بیان نہیں۔ احساسی ردِعمل کا مخیلہ بدل ہے کسی خارجی شئے
کا بیان خواہ کسی قدر صحیح ہو فنی عمل نہیں۔ اس کی ترکیب میں ایک
احساسی عنصر ضروری ہے۔ اور احساس کا محض معرا اظہار بھی
فنی عمل نہیں۔ احساس کو تخیل کی چھلنی سے گزرا ہوا اور اس کے
رنگ میں رچا ہوا ہونا چاہیئے۔ یعنی مخیلہ ہونا چاہیئے۔ اور محرکِ
احساس اور متخیلہ عالم کا بدل ہونا چاہیئے یعنی ایسا ہونا چاہیئے جو
اُس کے بدل کی خدمت انجام دے سکے۔ یعنی جس میں اُسی احساس
اور عالم کے ابھار دینے کا امکان مضمر ہو۔ اور یہ مخیلہ بدل کسی شخص کے
احساس اور تخیل کا ہونا چاہیئے کسی دو شخص کا احساس من وعن
وہی ہو سکتا۔ کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہوتا ہے۔ اس فرق کو بدل میں مشہود
ہونا چاہیئے۔ اگر کسی کے احساس میں کوئی امتیازی قدر رہی نہیں تو
فنی عمل کا اساس نہیں ہو سکتا۔ ایک ایسا احساس جو بالکل متاعِ
عام اور عامیانہ ہو درخورِ عمل نہیں یعنی اس عنایت کا سزاوار نہیں
کہ اُس کے بدل میں مبدل کرنے زحمت گوارا کی جائے۔ اور انفرادیت

ہی وہ قدر ہے جو فن کارانہ عملوں کو تجارتی کارخانوں کی پیداوار سے منفرد اور ممیز کرتی ہے۔ فورڈ اور جنرل موٹرس کے کارخانوں میں بنی ہوئی تمام موٹریں ایک دوسرے سے نامنفرد اور ناممیز ہوتی ہیں۔ کسی موٹر میں کوئی انفرادی خصوصیت نہیں۔ بہ خلاف اس کے کہ کسی فن کار کا بنایا ہوا کوئی عمل کسی اور فن کار کے عمل سے ہو بہو نہیں مل سکتا۔ چینی عملوں میں ناقدروں نے یہ قدر یہاں تک محسوس کی ہے کہ اونکے مٹی کے ظروف اور کھلونوں تک میں ہر فن کار کے اپنی ذاتی طرز احساس کا اثر صاف مشہود ہوتا ہے کسی کے گلدان کا دائرہ اور کسی کے مجسمہ کا گولمبر کسی اور جیسا نہیں ہوتا۔ اور ہر عمل میں اوس کے معمار کا احساس ہیأت، اور وسیلے کی ترتیب میں "روم" انفرادی ہے۔ اور مصری فنکاری پر یہی عام اعتراض ہے کہ وہ تمام کے تمام ایک روایتی قالب میں ڈھلے ہوئے ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ چینی فن کاروں کے تمام دائرے او گولمبر فن کار کے متخیلہ کی چھلنی میں چھنے ہوئے ہیں۔ اور ان کی جسامتیں خود چھلنوں کی جسامتوں کے اعتبار سے ہیں۔ اور دائروں اور گولمبروں کی شکلیں غیر معین اجمالی احساسات ہیں۔ اور مصریوں کے، روایت کی چھلنی میں چھنے ہوئے ہیں۔ اور ایک تہ شدے ہوئے معینہ شکل کی نقلیں ہیں چینی کا دائرہ، اور گولمبر وہ تھا جو اوس کے احساس اور تخئیل میں تھا۔ اور مصری کا وہ جو اوس کے علم اور وقوف میں تھا۔ چینی کا وہ تھا جس کا واضع اوس کا تو شعور اجمال اور ذوق سلیم تھا۔ اور مصری کا وہ جو

رواجاً کاریگردں میں بطور آئین اور اصول کے مستعمل تھا۔ چینی فن کاروں کی بنائی ہوئی شکلوں کو ذاتی اور منفرد ہونے کی وجہ سے اسی طرح پہچانا جا سکتا ہے جیسے کسی کے حروف کو۔ مصری شکلوں میں اس طرح کی پہچان مشکل ہے۔ رہی خارجی شئے اور اُس کا بیان تو وہ صرف اسی حد تک قابل انجذاب ہے جس حد تک وہ بدل کے بدل بن جانے کے لئے ناگزیر ہے یعنی بدل کے بدل ہو جانے میں معاون اور مددگار ہے۔ احساس کے متخیلہ کیف کے مادی بدل مہیا کرنے کے عمل کو "تخلیق" یہ تعمیر" اور ایک مخصوص وسیلے میں "بیان" بھی کہہ سکتے ہیں۔ مثلاً تاج محل ایک تخلیق ہے۔ سنگ و خشت میں ایک "بیان" ہے اور گو جمالیاتی "بیان" کا کسی غیر کے لئے قابل فہم ہونا ضروری نہیں۔ مگر بالعموم یہ قدر لازمی سمجھی گئی ہے۔ اور انتہا پسند فن کاروں اور ناقدوں کا حق اختلاف رائے محفوظ رکھتے ہوئے اس قید کا لازم رکھنا ہی مناسب معلوم ہوتا ہے۔

یہ درست ہے کہ ایک فن کارانہ عمل تین اجزائے ترکیبی کا مشترکہ، متحدہ اور مخلوطہ مجسمہ ہوتا ہے۔ ایک شدید احساس کا۔ ایک برانگیختہ متخیلہ کا۔ اور ایک غیر معمولی مہارت کا۔ اور دیکھنے والے کے سامنے جو تمام شئے ہوتی ہے وہ ایک متحد، مشترک اور مرکب پیداوار ہوتی ہے۔ تاکہ خود فن کار اور کسی غیر کے اعتبار سے ان مختلف اجزائے ترکیبی کے عمل میں آنے اور ظہور میں آنے کی ترکیب الٹی ہوتی ہے

جو خود فنکار کیلئے اولین ہوتا ہے وہ ناظرین یا سامعین کیلئے آخری ہو جاتا ہے۔ اور جو اُسکے لئے آخری تھا وہ انکے لئے اولین ہو جاتا ہے۔ خود فنکار کی طرف سے یعنی عمل کی تعمیر میں احساس پہلے پھر تخیلہ اور مہارت یعنی تکنیک آخر میں کارفرما ہوتے ہیں۔ مگر ناظرین اور سامعین کے سامنے تکنیک کی مرتبہ اور موضوعہ شکل ہی پہلے آتی ہے۔ اور اُنکے لئے یہ موضوعہ ہیئات ہی پہلی چیز ہوتی ہے۔ فنکار کے دل میں پہلے کوئی احساس ابھرتا ہے پھر تخیل متحرک ہوتا ہے اور کوئی صورت پکڑتا ہے۔ اوسکے بعد تکنیک احساس و تخیل کے داخلی عالم کی ایک شئے کو عالم اجسام کی خارجی ایک شئے میں مبدل کر دیتی ہے۔ غیروں کیلئے یہی تکنیکی پیکر نقطہ آغاز ہوتا ہے۔ غیر اسی پیکر سے متاثر ہوتا ہے، تحریک میں آتا ہے اور بالآخر اُس کیف اور احساس تک پہونچتا ہے جو اُسکی تعمیر اور تخلیق کا محرک تھا۔ فنکار کیطرف سے پیکر ایک شئے ہے جس میں اوس نے ایک احساس اور تخیل کو سمو دیا ہے جس میں اوس کا احساس اور تخیل مستور ہے۔ اور غیر کیلئے پیکر اک ظہور ہے جس سے کچھ کوائف تراوش ہو رہے ہیں ایک کا مبداء دوسرے کا منتہا ہے۔ تعمیر و تخلیق میں فن کار کی آزادی اور پابندی یعنی اختراع اور اپج اور رسوم و قیود کی حد میں رہنے کا سوال اسی الٹی ہوئی نسبت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ خارجی پیکر کے بہت آزاد یعنی بالکل منفرد اور نامانوس ہو جانے کی صورت میں فنکار کے اور کسی غیر کے درمیان دونوں کو واصل کر دینے والی کوئی کڑی ہی

نہیں معرض وجود میں آتی۔ اگر فن کار کا احساس غایت انفرادیت کے زیر اثر ایک ایسا پیکر اختیار کرے جو تمام غیروں کے لئے بالکل اجنبی اور نامانوس ہو تو وہ ان کے لیے کوئی مبدا نہیں ہو سکتا۔

فنکار اور غیروں کے اعتبار سے نسبتیں الٹی ہونے کے علاوہ ایک اور طرح سے بھی ان اجزائے ترکیبی کے مابین ربط ایک مخصوص قسم کا ہوتا ہے۔ فن کارانہ عمل یک لخت یا چشم زدن میں مرتب اور مکمل نہیں ہو جاتا۔ وہ کچھ دیر تک زیر تعمیر رہتا ہے۔ کچھ دیر تک آگ پر چڑھا رہتا ہے۔ اور کچھ مدت تک نہائی پر پٹتا رہتا ہے۔ اور اس دوران میں تینوں اجزائے ترکیبی، احساس، تخیل اور تکنیک بار بار اور طرح طرح سے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ یعنی احساس، تخیل اور تکنیک کی کارفرمائی مسلسل نہیں ہوتی۔ ٹوٹ ٹوٹ کر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو کر ہوتی ہے۔ اور دوران تعمیر میں اس طرح کے کئی پلٹے ہو جاتے ہیں۔ اس کے چند در چند اور نوع در نوع اسباب و علل ہوتے ہیں۔ داخلی اور خارجی دونوں۔ نفسیاتی اور خارجی دونوں۔ گاہ دوران تعمیر میں ابتدائی احساس اور جذبے کی نوعیت میں ایک ہلکا سا تغیر آجاتا ہے۔ گاہ متخیلہ کسی ملتے جلتے خیال کی طرف دوڑنے لگتا ہے۔ گاہ وہ اظہار کا کوئی دوسرا طریقہ اور ہیأت وضع کرنے لگتا ہے، گاہ وسیلے کی خصوصیت سد راہ ہو کر کوئی اور ڈھنگ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور گاہ ایک غیر مترقبہ

طور پر کوئی سہولت بہم پہونچا کر مساعی کا ایک نیا رخ قائم کر دیتی ہے۔ غرض دوران تعمیر میں داخلی اور خارجی اور نفسیاتی اور تکنیکی عناصر مسلسل ایک دوسرے کے طرز عمل میں دخیل ہوتے ہیں اور عمل کے مکمل ہونے تک یہ سلسلہ برابر جاری رہتا ہے۔

# باب دوم

## عمل کی ترکیب و تجزیہ

حواس، حسیات اور احساس۔ ان کے طرز عمل اور طریق کار۔ عقل و فکر۔ اس کے طرز عمل اور طریق کار۔ عالم و ما فیہا کا " بالکل مختلف طرح احاطہ، ضبط میں آنا "۔ متخیلہ کا طرز عمل اور طریق کار۔ تکنیک اور اس کے مختلف فریضے۔ عمل سے چند طرح کی سرگرمیاں وابستہ ہو سکتی ہیں۔ " گفتن " یعنی تخلیق و تعمیر۔ " فہمیدن " یعنی نقد و نظر۔ تمتع یعنی لطف اندوزی۔ اضافے۔ اصول تقسیم۔ کانٹ، ہیگل وغیرہ کی تقسیم۔ آلیس کی برتری۔ الیسوپ کا ایک قصہ جامد اور رواں طرز بیان۔

---

حس اور احساس، جو تمام فنی مساعی کا نقطۂ آغاز ہے اسکی نوعیت
ایک عجیب طرح کی ہے۔ اس کا طریق عمل اور طرز کار ہنوز فطرت کا راز
ہے۔ اور بقول حافظ "چوں ندید ند حقیقت رہ افسانہ زدند۔" کا
معاملہ ہے۔ یعنے یہ اک موضوع فلسفہ کا ہے۔ اور فلسفیوں کی جولا
نئے طبع و فکر کی کھیل کا محبوب ترین میدان ہے۔ "گفتار کے غازیوں"
کے دو گروہ ہیں۔ ایک کے نزدیک یہ ایک اسفل جنس کی شے ہے۔
جس کا کام صرف عقل و فکر کے لئے مواد فراہم کردینا ہے۔ اور دوسرے
کے نزدیک حواس و حسیّات سے ماورا خود عقل و فکر ہی کا کوئی وجود
نہیں۔ جمالیات و فنون لطیفہ کے مطالعہ میں بذات خاص خود اس
سے توکوئی غرض نہیں کہ عقل و فکر کا کوئی منفرد اور مستقل وجود ہے
یا نہیں اور وہ حواس و حسیات کا محض ایک شائبہ ہے یا نہیں
یا دونوں میں کون مقدم ہے یا کون اصل اور کون شائبہ ہے یا دونوں
میں کیا ربط اور لگاؤ ہے۔ مگر دونوں کے طرز عمل اور طریق کار
بالکل جداگانہ ہیں۔ اور اس فرق کی وجہ سے عالم و ما فیہا کے روبرو
دونوں کا دو طرح کا ردعمل ہوتا ہے یعنی دونوں دو طرح اسکا ادراک
کرتے ہیں۔ اور دونوں اپنے اپنے ردعملوں اور مدرکات کا دو طرح سے اعادہ
اور اظہار کرتے ہیں۔ ان دونوں طرز ادراک، دونوں طرحوں کے
ردعمل اور دونوں طریقوں کے اعادہ اور اظہار کا سمجھ لینا ضروری ہے۔
عقل و فکر کی طرز ادراک، طریق ردعمل، طرز کار اور انداز ظہور سے منطق اور

فلسفہ کی پیداوار ہوتی ہے۔ اور حواس و حسیات کی طرز ادراک طریق رد عمل طرز کار اور انداز ظہور سے تمام ذہن لطیفہ کی۔ تقابل، امتیاز، تفہیم، تجزیہ، تجرید، انتزاع، استخراج، استنباط، اور استقرار وغیرہ وغیرہ افعال و خواص عقل و فکر کے ہیں۔ اور دیکھنا، سننا، سونگھنا اور لمس کرنا وغیرہ وغیرہ افعال و وظائف حس او حسیات کے ہیں۔ حواس و حسیات میں کوئی قدرت اور اہلیت تقابل اور امتیاز کی نہیں کوئی صلاحیت استخراج، استنباط و استقرار کی نہیں۔ کوئی طاقت ایک تجربہ سے دوسرے تجربے تک انتقال کی یا دو تجربوں کو مربوط کرنے کی نہیں۔ حسیاتاً اور احساساً ہم اور آپ بالکل جداگانہ ہیں۔ حسیاتاً اور احساساً ہم اور آپ بالکل دو چیزیں ہیں۔ حواس کو ادراک، صرف آپ کی اور میری ظاہری شکل و شباہت اور اس شباہت کے جزئیات کا ہے۔ جو بالکل منفرد اور جداگانہ ہیں۔ آپکی رنگت اور ہے میری اور، آپ کا قد و قامت اور ہے میرا اور، آپ کا خد و خال اور ہے میرا اور حواس کا فعل اسی احساس تک محدود ہے۔ وہ منفرد احساسات سے آگے نہیں جا سکتا اور چونکہ مقابلہ ہی نہیں کر سکتا اس وجہ سے کوئی مشترک قدر نہیں پا سکتا۔ ہم دونوں کو رنگ روپ، قد و قامت اور خد و خال کے سارے اختلافات کے باوجود ایک ہی "جنس" کی شے قرار دیدینا ایک بہت پیچیدہ عمل کا نتیجہ ہے جو عقل و فکر کے ساتھ مختص ہے۔ اور عقل و فکر کی اس پیچیدہ عمل کی

قدرت اور صلاحیت کے ورا رہم اور آپ بالکل دو شئے ہیں۔ حواس کے پاس کوئی صاف، تراشیدہ، سہل، عام فہم، مسلم اور تسلیم شدہ مختصر ذریعہ اپنے محسوسات کے اظہار کا ہیں۔ حواس ایک "بے زبان" شئے ہے اور صرف اشاروں میں اور ایک گول مول طریقہ پر اظہار مدعا کر سکتا ہے۔ زبان یعنی الفاظ و لغت عقل و فکر کی ایجاد ہے۔ اور اُس کے افعال واعمال کے نتائج کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اور پھر آپ اور ہم اور تمام محسوسات عالم ایک حال پر قائم کہاں ہیں؟ آپ اور ہم اور سارا عالم تو ہر لحظہ بدلے جا رہے ہیں۔ عالم و مافیہا تو ایک سیل تغیرات ہے۔ اور حواس صرف ایک تغیر کی موج کے سیلاب سے دوچار ہے۔ غرض ایک تغیر کی موج کے سیلاب میں، اک ہر لحظہ بدلتے عالم میں، تقابل، تمیز اور تفریق کی اہلیت سے مبرا، ہمارے حواس و حسیات اپنے وظائف انجام دے رہے ہیں۔ اسی فعل کو اور اسی فعل کے نتیجے اور ماحصل کو ہم "احساس" اور "محسوسات" کا اعتبار دیتے ہیں۔ یعنی جس ردعمل کو "احساس" کا اعتبار حاصل ہے وہ ایک مبہم، ناتمیز، ناصاف کیفیت ہے۔ ایک مجمل جنس ہے۔ ایک مرکب انتہے ہے۔ اک بوقلموں ردعمل ہے۔ کیونکہ وہ محرکات جو یہ حسی ردعمل ابھارتے ہیں خود مرکب، متنوع، مختلف الزاویہ اور بوقلموں ہوتے ہیں۔ ایک ہی محرک بہ یک نفس چند طرح کی تحریک کرتا ہے اور چند طرح کے ردعمل ابھارتا ہے۔ گلاب، رنگ و بو، شکل و شباہت اور نرمی و نزاکت سے بہ یک وقت

دامن دل کھینچتا ہے۔ اور نہ صرف باصرہ، شامّہ اور لامسہ ہی بیک وقت متاثر ہوتے ہیں بلکہ خود باصرہ بھی رنگ اور صورت سے دوگونہ متاثر ہوتا ہے۔ اس طرح کے مرکب، مخلوط، مجمل اور مبہم احساس کے بیان کے لئے الفاظ بھی ویسے ہی مجمل لاتے ہیں۔ مثلاً جاں نواز، دل کشا، فرح بخش وغیرہ جن کی دلالت میں اپنے مشتملہ جزیات کے تجزیہ تفریق اور تمیز کا کوئی پہلو نہیں احساس یعنی حسیاتی ردعمل حواس میں ابھرتے ہیں۔ مگر حواس میں تفریق تمیز اور تجزیہ کی صلاحیت نہیں۔ یعنی وہ ممیزہ متفرقہ، اور مجردہ اجزا کا من حیث ایک ممیزہ، متفرقہ اور مجردہ جزو کے ادراک نہیں کرتے۔ احساسات منفرد ردعمل بذات خاص ایک منفرد اثر ہوتا ہے۔ بذات خاص ایک مستقل شئے ہوتا ہے۔ حواس صرف ردعمل ابھرنے کا مقام ہے۔ احساس کا مکان ہے۔ وہاں احساسات ابھرتے ہیں ممیز، متفرق اور منظم نہیں ہوتے۔ لالہ زار اور کہسار کا کوئی منظر، یا کسی حسینہ کا خرام ناز دیکھکر ایک اجمالی اثر ہوتا ہے جس کا "نام" نہیں۔ بڑے سے بڑے قادرالبیان ادیب کے ہاں اس بات کا اعتراف موجود ہے کہ محسوسہ کوائف کو ہوبہو بالفظ ادا نہیں کر سکتے۔ وہ ایک مبہم گریزاں کیفیت ہے جو الفاظ کے دام میں نہیں آتی۔ اور اس کی نفسیاتی وجہ یہی ہے کہ دراصل وہ احساس ہی مجمل، ناصاف اور مبہم ہوتا ہے۔ اور حواس میں مبہم اور مجمل محسوسات کو ممیز اور مجرد کرنے کی قدرت نہیں۔ یہ کام فکر اور عقل کا ہے عقل و فکر

محسوسات، مشاہدات اور تجربات میں تقابل تمیز اور تفریق کرتی ہے۔
فکر اور عقل نے محسوسہ ردعملوں کا ابہام دور کر دیا ہے۔ اون کی گریز
پائی کو محصور کر لیا ہے۔ ایک سیال، سیمابی گریزاں شئے کو منجمد،
ساکت اور برقرار کر لیا ہے۔ اشیا اور کیفیات سے اون کے ہر
لحظہ کے بدلتے ہوئے نامستقل اور گریز پا عناصر کو الگ الگ کر دیا
ہے۔ اون کے ذاتی اور انفرادی عوارض و خصوصیات کو خارج از
شمار کر دیا ہے۔ اون کو تغیر و تبدل سے منجمد کر لیا ہے۔ اور اون کو
ایک متعینہ، مقررہ اور مستقل قدریں فرض کر لیا ہے۔ اون کے "نام"
وضع کر لئے ہیں۔ یعنی اون کے مقابل کے "الفاظ" ایجاد کر لئے
ہیں جن کی دلالتیں غیر تغیر پذیر ہیں۔ تمام الفاظ مثلاً "انسان"، "بکری"
اور "گھوڑا" وغیرہ کی دلالتیں معین، مقرر اور غیر تغیر پذیر ہیں۔ یعنی
ہر جگہ، ہر مقام پر اور ہر سیاق میں ان کا مفہوم من و عن ایک ہی ہوگا
اور ان دلالتوں میں منفرد انسانوں، بکریوں اور گھوڑوں میں جو رنگ
اور نسل اور قد و قامت وغیرہ کے اعتبار سے جزوی اور تفصیلی اختلافات
ہوتے ہیں یک قلم نظر انداز کر دیئے گئے ہیں۔ "الفاظ" کی اصل و حقیقت
محض ذہنی اور فکری ایجادات کی ہے۔ اک فکری اختراع کے علاوہ
ان کا کوئی وجود نہیں۔ لغت ایک منطقی اور عقلی کارنامہ ہے عقل و فکر
اور منطق نے ایک سیال، سیماب سان، گریزان اور غیر مستقل حقیقت
کو منجمد، ساکت اور مستقل قالب میں ڈھال لیا ہے۔ تغیر و تبدل اور

ذاتی خصوصیات وصفات کو محو کر دیا ہے۔ ہزاروں لاکھوں افراد یا تفصیلی اور جزوی اعتباروں سے بالکل جداگانہ، اور ممیزہ اشیاؤ کوائف کے لئے ایک عام نام وضع کر لیا ہے۔ کلی احکام اور کلی "تصورات،" وضع کر لئے ہیں۔ جو افراد کی خصوصیات کو ذہن سے بالکل محو کر کے سارے افراد پر یکساں لگائے جا سکتے ہیں اور سب پر یکساں حاوی ہیں۔ اور ان احکام اور تصورات اور ناموں یعنی الفاظ کو اصل کا مرادف اور مدمقابل قرار دیدیا ہے۔ اس فرضی جمود، سکون اور تعین سے بیان میں سہولت تو ضرور ہو گئی ہے۔ ابہام، گریز پائی اور ناستقلیت پر قبضہ ضرور ہو گیا ہے۔ مگر اس کو اصل سے وہی نسبت ہے جو دریا کی بیتاب موجوں کو ان کی کاغذی تصویر سے۔ جلتی ہوئی شمع کے لرزاں شعلوں کو کاغذ پر بنی ہوئی شمع کے ساکت شعلوں سے منطقی تصورات اور الفاظ گویا بیتاب موجوں اور لرزاں شعلوں کی کاغذی شبیہیں ہیں۔ منجمد، ساکت، برقرار اور مستقل۔ حالانکہ جس اصل کی وہ شبیہیں ہیں وہ نہ منجمد ہے نہ ساکت نہ برقرار نہ مستقل۔ ہر آدمی کی شکل وشباہت ہر دوسرے آدمی کی شکل وشباہت سے جداگانہ ہے۔ مگر نام سب کے لئے وہی ہے۔ لفظ سب کے لئے ایک ہے۔ لفظ "آدمی" سب پر یکسان حاوی ہے۔ ہم اور آپ سارے محسوسہ تخالف کے باوجود عقلاً "آدمی" ہیں عقل ہم ہیں اور آپ میں کوئی فرق

ہے اوس کو نہیں دیکھتی۔ وہ نامحسوس مشترک قدروں کو یکمہ ملتی ہے اور نام زد کر دیتی ہے منطقی تصورات اور لغت کے الفاظ کا یہی حال ہے۔ وہ مفاہیم، مطالب، دلالتوں اور تعریفوں کو محچ، جامد اور متعین کر دیتے ہیں حسیاتی تفصیلات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ امتیازی خدو خال کو فراموش کر دیتے ہیں۔ اور عقل و فکر کا یہی طریق کار ہی ہے۔ یہی تقابل، تجرید، استخراج، اور استنباط وغیرہ۔ یہی متعینہ دلالت کے الفاظ اور تصورات وضع کرنا۔ وہ حالتوں کے بدلتے، تغیر شعار اور گریزاں عالم کو اپنے سانچوں میں ڈھال لیتی ہے۔ وہ متحرک اور متغیر کو ساکت اور مستقل کر کے دیکھتی ہی۔ نظاروں اور تماشوں کو فکر کے قالب میں ڈھالتی اور "سوچتی" ہے مگر حواسوں کا ردعمل "الفاظ" میں نہیں ہوتا۔ یعنی وہ احساس کو منطقی قالبوں میں نہیں ڈھالتے۔ وہ سوچتے نہیں۔ یہ الفاظ دیگر وہ ایک ناموسوم مبہم، متنوع اجمالی کیفیت ہوتی ہے جو بہ مشکل اور صرف تقریبًا ذہنی اور فکری قالیوں میں ڈھالی جا سکتی ہے۔ کیونکہ اوس کی اصل و نہاد ہی غیر عقلی ہے۔ اور وہ عقل و فکر میں نہیں ابھرتا۔

مگر جہاں حسیاتی اور فکری ردعملوں کے مابین اس طرح کی نسبت ہے وہاں حسیات اور تخیل کے ردعملوں کے مابین ایک بالکل دوسری طرح کی نسبت ہے۔ وہ حسیاتی چھیڑ سے تلملا اٹھتا ہے۔ تلملاہٹ میں بے ربط سی باتیں کہنے لگتا ہے۔

بے ربط اس معنی میں کہ جن فکری سانچوں یعنی الفاظ میں ڈھل کر وہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ وہ "عقلاً" بے معنی مرتے ہیں۔ الفاظ کی منطقی اور فکری قبا اوس موضوع پیکر پر تنگ ہونے لگتی ہے "اے گل بہ تو خرسندم تو بوئے کسے داری" اور "مکی نے یہ سنکر تبسم کیا" دلالتاً غلط اور عقلاً بے مفہوم عبارتیں ہیں مگر تخیل تو عقل کا پابند ہی نہیں وہ تو عقل و فکر میں ابھرتا ہی نہیں وہ تو منطقی طریقے پر "سوچتا" ہی نہیں وہ تو صرف محسوس کرتا ہے۔ گل میں "بوئے کسے" اور کلی میں "تبسم" اور اوس کا احساس صاف نہیں ہوتا۔ صاف اس معنی میں کہ وہ کسی خارجی شئے سے تطابق رکھتا ہو۔ ویسی درحقیقت کوئی ذات موجود ہو۔ اوس کی کسی خارجی حوالے سے پرکھ ممکن ہو وہ ہمیشہ اک ناصاف، مبہم طریقے پر محسوس کرتا ہے۔ مبہم اس معنی میں کہ اوسکا احساس ناممیزہ، نامفروق، ناعقلی جنس کا ہوتا ہے۔ مگر جب ان مبہم اور ناعقلی محسوسات کے "بیان" کی نوبت آتی ہے تو تکنیک کی مجبوری فنکار کو کسی وسیلے کی محتاج کر دیتی ہے۔ اور وسیلے کے استعمال کی ترکیب ایسے اصول وضوابط اور آئین کے استعمال پر مجبور کرتی ہے جو دراصل غیر حسی یعنی عقلی ہیں۔ حسیات کے چھٹر سے تخیل کی اس طرح کی بے ربط باتیں یعنے جو عقلاً غلط ہوں عرف عام میں اوس کی "پرواز" کہلاتی ہیں۔ مگر دراصل اوس کی پرواز نہیں بلکہ اوس کی "فرار" ہے۔ فرار، گذشتہ تجربات کی طرف فرار، ایک گذرے ہوئے اور طے کردہ منہاج

پر، ان حوادث، تجارب، ماحول، یا ماحولی فضا کی طرف جن میں یہ بے ربط تھیں۔ یعنی جن کے زیر اثر یہ آپسمیں منسلک ہوگئی تھیں تخیل کی پرواز دراصل کوئی نت نئی بات نہیں پیدا کرتی۔ بلکہ گذشتہ اور منسلکہ تجارب کو ایک نئے طریقے پر مربوط کر دیتی ہے تخیل دو یا چند چیزوں میں ایک لگاؤ محسوس کر لینے کا نام ہے۔ اور تا کہ وہ لگاؤ محسوس کر سکے ان چیزوں کا فرداً فرداً اور الگ الگ تجربہ اور مشاہدہ یعنی حسیات کے دائرے میں موجود ہونا ضرور ہے تخیل میں کوئی تخلیق وتعمیر کی قدرت نہیں۔ مواد ہمیشہ حاسہ کا فراہم کیا ہوا ہوتا ہے۔ جو شئے قطعاً حسیات کے دائرے میں نہو یعنی جس سے حاسہ مطلقاً آشنا نہوا وس میں وہ کوئی لگاؤ نہیں محسوس کر سکتا۔ تخیل صرف محسوسہ ردعملوں کو یکجا کر دیتا ہے۔ یہی یکجا کر دینا اوسکی تخلیق وتعمیر ہے۔ دو تجربات جو حاسہ میں الگ الگ موجود تھے کسی مشترک قدر کی وجہ سے ایک دوسرے کو تازہ کر دیتے ہیں۔ جیسے "عارض گل" دیکھکر روئے یار کا یاد آجانا۔ عارض گل کی پوشش اور رنگینی نے ایک اور ایسا ہی لہکتا ہوا اور گل رنگ نظارہ نظروں میں لا کھڑا کر دیا اور دونوں میں مشترک محسوسہ قدر پوشش اور رنگینی ہے۔ یہ مشترک قدر گویا ایک پل ہے جس کے ذریعے دو منفرد حاسے واصل ہو جاتے ہیں۔ یہ مشترک قدر ہمیشہ محسوسہ ہوتی ہے۔ یا کم از کم آرٹ میں افضل ہے کہ ہو۔ مگر اس کے تنوع کی انتہا نہیں۔ کیونکہ حسیاتی

ردعملوں کے ابھرنے کے مواقع کی انتہا نہیں تخیل منفرد احساسات کو
گاہے یکجا کر دیتا ہے اور گاہے دو مختلف طرح کی چیزوں میں ایک
مشترک قدر محسوس کر لیتا ہے۔ اور اس طرح دو عقلاً مختلف چیزیں
یا یکجا ہو جاتی ہیں۔ یا کسی مشترک قدر کے محسوس ہونے کی بنا پر ایک
دوسرے میں خلط ملط ہو کر ایک سی ہو جاتی ہیں۔ اپنے اس تخلیقی عمل میں
تخیل قطعی مطلق العنان ہے گاہے آدمی کی صورت اور جانوروں کی پرواز
یکجا کر کے "پری" بنا لیتا ہے گاہے گینڈے اور چیونٹی کا قد و قامت یکجا
کر کے گینڈے کے قد و قامت کی چیونٹی مصور کرتا ہے۔ اور گاہے گل
اور گال میں رنگینی، شگفتگی، اور تازگی کی مشترک قدریں محسوس کر کے
"گل عارض" تخلیق کرتا ہے۔ غرض متخیلہ حسیاتی اضطراب اور ہیجان
کے عالم میں ایک قسم کے تخلیقی عمل میں سرگرم ہو جاتا ہے۔ اور پیش
نظر محسوسہ کیف مثلاً گال کی رنگینی یا زلفوں کی پیچ کو کسی ایسی شے
سے مربوط کر دیتا ہے جس میں یہ رنگینی، پیچ و تاب کی قدر پیش نظر شئے
کے اعتبار سے اور زیادہ شدت اور افراط کے ساتھ موجود ہو چنانچہ
روئے نگار گلستان ہو جاتا ہے۔ اور زلف یار سنبلستاں۔ مگر اس
تخلیقی عمل کا مواد تمام تر مشاہدات اور تجربات اور ماحول سے ماخوذہ
ہوتا ہے۔ چنانچہ اصنام پری جمال کی رنگت ہندوستانی شاعری میں
صندلی اور سنہری ہے (اور انگلستان میں دودھ اور برف جیسی، اور
زلفیں ایران میں سنبل و بنفشہ ہیں اور عرب میں رسن۔ مگر سنبل، بنفشہ

اور رسن تو صرف اوس محسوسہ اور مشہودہ کیفیت کی طرف اشارے
ہیں جو نظروں میں مشہود اور محسوس تھی اور اوس پیچ و تاب کی مشترک
قدر کے حامل ہیں جو زلفوں کی پیچ و خم کی کیفیت کو ان مثالوں کی مدد
سے اور اُجاگر کرنا چاہتے ہیں۔ یعنے گویا تخیل موجودات عالم میں وہ
قدریں ڈھونڈ لیتا ہے جو در اصل اون میں موجود نہیں جن سے فنکار قدرت
کی تخلیقات عاری ہیں جن کے بغیر وہ ناتمام اور نامکمل ہی متخیلہ
یہ ناتمامی اور نقص اپنے منسلکہ تجربات سے فراہم شدہ مواد کی نئی
طرح سے ترکیب کرکے پورا کر لیتا ہے۔ ادراک خیالی مصورہ شے تخلیق
کرکے اپنے ذوق جمال کی تشنگی فرد کر لیتا ہے۔ جو کہ در اصل جھوٹی اور
فرضی ہے کیونکہ موجودات عالم میں اس سے تطابق رکھنے والی کوئی
شئے موجود نہیں۔ مگر متخیلہ کا آرٹ میں یہی تو فریضہ ہی ہے۔ یعنی ایسی
چیزیں تخلیق کر لینا جو ذوق جمال کا تقاضا ہوں مگر شرمندۂ وجود نہوں۔
جو اسکے تقاضوں کو پورا کر دیں۔ اور فطرت کے نقص و ناتمامی کا ازالہ کر دیں۔ اور
ایسی ایسی چیزیں تخلیق کر لینا جن سے بہتر نہ صرف فطرت ہی میں موجود نہیں
بلکہ تصور میں بھی نہیں آسکتیں یعنی جو انسان کے تخیل کی غایت پرواز
کا آئینہ اور ظہور ہیں۔ ان تخلیقات میں فنکار کے پیش نظر ایک محسوسہ کیفیت
ہوتی ہے اور تکنیک اس محسوسہ قدر کو کسی طرح بیان کرنا چاہتی
ہے یعنی محسوس کو ایک مادی قالب میں ڈھال دینا اور مبدل
کر دینا چاہتی ہے۔ مگر تکنیک تمام تر عقل و فکر کی پیداوار ہے۔

وہ متعین، مقررہ اور جامد سانچوں کے استعمال پر مجبور ہے یعنی اس کے سانچے عقلی ہوتے ہیں۔ مثلاً تصویر یا پیکر بھی "آدمی"، "گھوڑا"، "گلاب"، "کنول"، "پہاڑ"، "دریا" یا اس قسم کے اصلاحی "لفظ" یا منطقی "تصور" یعنی کسی "شے" کی ہوتی ہے یعنی باوجود تصویر یا پیکر کے ایک خاص ذات مثلاً نپولین اور گنگا کے ہونے کے تصویر یا پیکر کو بہر حال منطقی تصور "آدمی" اور "دریا" سے تطابق رکھنا چاہیے۔ اور بالعمل نوے فی صدی سے بھی زیادہ اس تطابق کا تقاضا پیکر گری اور ہیأت گری میں دخیل رہا ہے۔ گو مختلف زمان و مکان میں منطقی تصور سے آزاد ہیأت کاری کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ مگر ان مستثنیات کے علاوہ عامتاً تطابق کی تخیل بہت دخیل رہی ہے اور فنکار انھیں عقلی سانچوں کے توسط سے کام کرتا ہے۔ گو اوس کا تخیلہ ان سانچوں کے انتخاب اور اون کو اپنے طور پر مربوط کرنے میں اپنے حدود میں آزاد ہے۔ مگر اک عقلی شے ہونے کی وجہ سے تکنیک میں احساس کو مع اپنے تمام اجمال، بوقلمونی، اور ابہام کے کما حقہ، ادا کر دینے کی قدرت نہیں۔ اور احساس تکنیکی ہیأت قبول کرنے کے عمل میں متشخص، متشکل، تراشیدہ اور محدود ہو جاتا ہے۔ اوس میں نہ ابہام کی گنجائش ہے، نہ ناتراشیدگی کی اور نہ نامتعین اور مجمل رہ جانے کی۔ اور پھر ایک عقل پروردہ اور فکر زائیدہ جنس ہونے کے ساتھ ساتھ تکنیک ایک مادی وسیلے کی بھی محتاج ہے۔ اور ہر مادی

شئے میں ایک تجریت اور جمود مضمر ہے۔ مادی وسائل حرکت اور تغیر و تبدل کو یعنی کسی شئے کو کسی شئے میں مبدل ہوتے ہوئے نہیں دکھا سکتے۔ مصور یا نقاش کسی لڑکے کا جوان ہونا یا کسی غنچے کا پھول ہونا نہیں دکھا سکتا۔ بعض وسائل مثلاً موسیقی کی آواز اور ادب و خطابت کے الفاظ بعض اور وسائل مثلاً نقاشی کے پتھروں اور دھاتوں کے مقابل میں کچھ سیال اور غیر متحجر ہیں اور اون کے استعمال کی تکنیک اس طرح کی ہے کہ عمل میں ایک سیلانی اور تغیر پذیر شئے کے سیلان اور تغیر کو بھی کسی حد تک داخل کر سکیں۔ مگر پھر بھی وہ متحجر اور منجمد ہی ہیں اور محسوسات اور حسیات کے اجمال اور ابہام کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ بڑے سے بڑا شاعر بھی معشوقوں کی ناگفتنی اجمالی دلکشی اور ناممیزہ صد رنگ دلفریبی کے بیان میں "بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست"، سے زیادہ نہ کہہ سکا۔ معشوقوں کا محسوسہ اور مشہودہ کیف اس سے زیادہ وضاحت سے لفظ کے احاطے میں یعنی عقلی سانچے میں اور تکنیکی پیکر میں نہ ڈھل سکا۔ مگر تکنیک کا فریضہ ہی یہی ہے کہ وہ مبہم کو حتی المقدور واضح اور گریزاں کو مقید کرے۔ چنانچہ شاعر نے بتوں کے آگے ایک ناقابل گرفت احساس کو بے نام کہکر ایک حد تک اپنے مبہم احساس کو مقید کر لیا اور بتوں کے ناقابل گرفت، ناقابل بیان، ناموسوم شیوے آپ کے سامنے ایک لفظی پیکر میں موجود ہیں۔ اور تکنیک کا یہی کمال ہے کہ وہ داخلی حسیاتی مبہمات کو زیادہ سے زیادہ جہانتک

بھی ممکن ہو غیر مبہم، صاف، ممیز اور تراشیدہ بنا کر پیش کر دے۔ مبہم کو غیر مبہم سانچے میں ڈھال دے۔ ناممیز اور بسیط کو تراشیدہ اور گٹھی ہوئی ہیأت دیدے۔ احساس کو اپنے تمام اجمال، بو قلمونی اور ابہام کے ساتھ جلوہ گر کر دے۔ اجمال اور تنوع رکھتے ہوئے اور ایمائی پیکر میں سمویا ہو، ابہام ایک غیر مبہم پیکر میں جلوہ نما ہو۔ اس غیر مبہم پیکر میں ایک مبہم، اجمالی اور ایمائی کیفیت جس حد تک مقید ہو گا اسی تناسب سے تکنیک کی کامیابی کا معیار قرار پائے گا۔ کوزے میں سمندر نہیں سما سکتا۔ کوزے میں سمندر نہیں بند کیا جا سکتا۔ مگر کوزہ جس حد تک "سمندر نما" ہو اسی حد تک کوزہ گر کی کوشش کامیاب ہے۔ تکنیک دراصل اسی طرح کی سمندر بکنار کوزہ گری ہے۔ اور فنکار ایک سمندر شکار کوزہ گر ہے۔ مگر تکنیک کا ایک اور محدود محض میکانکی پہلو بھی ہے یعنی عملی ترکیبیں، طریقے اور حکمتیں۔ مگر اس محض عملی حکمتوں اور قواعد والے پہلو کو فنون لطیفہ کے نظریاتی رخ سے تعلق نہیں۔ اسی کو آپ لسانی علوم میں صرف و نحو یعنی اصطلاحاً "گرامر" کہتے ہیں اور دوسرے فنون میں فن گرامر کے مرادف کہہ سکتے ہیں۔ مگر تکنیک صرف گرامر نہیں۔ یہ دراصل فنون لطیفہ کی منطق ہے۔ یعنی جس طرح منطق کا کام عالم فکر کے تصورات کو غیر مبہم بنا کر ان کو ایک معین مقرر اور تراشیدہ مفہوم اور دلالت دیدینا ہے اسی طرح تکنیک کا فریضہ عالم احساس و تخیل کے کوائف کو ایک معین، مقرر اور تراشیدہ ہیأت، پیکر اور صورت دیدینا ہے۔ اور چونکہ یہ صورت گری

ابہام، اجمال، نامشخص اور بوقلمونی کی ہے اس وجہ سے اس کو اجمال، ابہام
نامشخص اور تعمیم سے معمور ہونا چاہیئے ورنہ اوسکی صورت گری ہی نہیں ہوگی۔
فرمایہ غیر منطقی گرامری قسم کے صناع تکنیک کے اسی پہلو سے ناآشنا ہوتے
ہیں۔ وہ اپنے وضع کردہ پیکر کو بہت مخصوص، محدود اور غیر تعمیمی بنا دیتے
ہیں۔ اس وجہ سے اون کا عمل فنون لطیفہ کی منزل سے اتر کر ایک فروتر
منزل پر آجاتا ہے اوس میں کوئی غیر مبہم اور ایمائی حسیاتی اور متخیلہ عنصر یا
تو ہوتا ہی نہیں یا تخیل کا صرف وہ پہلو ہوتا ہے جو محض مواد کے ہیر پھیر کے
ذریعے نمایاں کیا جا سکتا ہے یعنی جو دراصل گرامر سے وابستہ ہے مثلاً
ادب میں الفاظ کے بل پر ایک فرضی مطلب ادا کرنا یا کسی لفظ کا کسی خاص
پہلو سے عبارت میں بیٹھ جانا۔ یا چند الفاظ کے محض لسانی ربط سے ایک
خارجی مضمون پیدا ہو جانا۔ یا کسی صنعت کا آجانا وغیرہ وغیرہ۔ اس
قسم کے عمل احساس اور حسیات کے نقطہ سے شروع ہی نہیں ہوتے۔
ان کی تجربات اور مشاہدات پر بنا ہی نہیں ہوتی ان کی خشت اول ہی غیر
حسیاتی اور فرضی ہوتی ہے۔ اون میں صرف ایک تکنیکی عنصر ہوتا ہے
اور تکنیک کا بھی منطقی رخ نہیں کیونکہ اس کے لئے تو حسیات، احساس
اور جذبات کی نیو پر شروع ہونا ضروری ہے۔ ان کا مبدا گرامری ہوتا ہے۔
ان کا مبدا اور منتہا دونوں تکنیک کا غیر جمالیاتی یا اوچھا سا نیم جمالیاتی
جزو ہوتا ہے۔

تو اک جمالیاتی عمارت کی اساس اور اس کی ساخت کا مواد حسیاتی

ہوتا ہے۔ اوس کی تعمیر کا محرک ایک ہیجان، اوس میں سکونت پذیر ایک جذبہ، اور اُس کا آرکٹکٹ یا ڈیزائنر متخیلہ، اور اوس کا انجنیر تکنیک ہوتا ہے یحسیات، جذبات اور متخیلہ کے آپس کے ربط کے متعلق جو کچھ سر دست کہنا تھا کہا جا چکا۔ مختلف سیاقوں میں میں اسی کے کچھ تفصیلی یا خصوصی پہلو پھر آگے بیان ہوں گے۔ مثلاً جہاں جمالیاتی قدروں کے عوارض و خصوصیات اور اون کی نوعیت کے ماخوذی یا فطری ہونے کی بحث آئے گی یا جہاں فنون لطیفہ کے مختلف اصناف میں اُن سہ گانہ اجزائے ترکیبی کے مختلف تناسب میں واقع ہونے کی بحث آئے گی۔ یہاں پر اب یہ غور فرمائیے کہ ان جمالیاتی عمارتوں کی تعمیر میں عقل و فکر صرف تکنیک کے توسط سے دخیل ہو سکتی ہے یا ہونا چاہیئے۔ ورنہ نہ حاسہ کو کوئی واسطہ عقل سے ہے نہ جذبات کو نہ تخیل کو۔ ظاہر ہے کہ اس نوعیت کے ایک عمل کا اثر بھی ایک غیر عقلی نوع کا ہونا چاہیئے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اس سے جو جمالیاتی ردعمل اُبھرتا ہے یعنی جو لطف اور حظ حاصل ہوتا ہے وہ بھی ایک غیر عقلی جنس ہے۔ لطف نہ عقل کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور نہ عقل کو سمجھتے ہیں کہ جی خوش ہو گیا طبیعت خوش ہو گئی۔ اور "جی" اور "طبیعت" اور انھیں کے ہم معنی الفاظ جو اس موقعہ پر زبان پر آتے ہیں سب کی دلالت عقل و فکر کے عنصر سے بالکل مبرا ہوتی ہے۔ لطف محسوس ہونے کی ایک شئے ہے۔ استخراج استنباط اور استقرا کی نہیں۔ اس کے

آغاز اور انتہا کے دونوں سرے تمام تر حاسوں سے وابستہ ہوتے ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ لطف محض بدنی اور جسمانی ردعمل کا نام نہیں۔ میں نے لکھ دیا کہ لطف محض بدنی اور جسمانی ردعمل کا نام نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ لطف بجز جسمانی لذت کے اور کچھ نہیں۔ آدمی کے پاس بجز جسم کے ہے کیا؟ چنانچہ نفسیاتی ردعملوں کے محض ایک منافع الاعضائی یعنی جسمانی بلکہ حیوانی ہونے کے نظریئے کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ مگر پہلا بیان اس محدود اور مخصوص تعریف کے ساتھ درست ہو سکتا ہے کہ لطف کا اثر صرف اوس عضو تک محدود نہیں جو اوس کا نقطۂ آغاز ہو۔ آوازوں کا لطف صرف کان تک محدود نہیں گو ان کا پہلا ردعمل وہیں ابھرتا ہے حسیاتی ردعمل کسی نقطے سے شروع ہو کر منتشر ہونے لگتا ہے اور تمام پھیل جاتا ہے۔ اگر یہ اس قسم کا ہو کہ جسمانی اور اعصابی تناؤ اور انقباض پیدا کر دے تو تکلیف ہے۔ اور اگر تناؤ اور انقباض کو تحلیل کر دے تو لطف ہے۔ لطف در اصل نام تو جسمانی ہی لذت کا ہے مگر یہ کسی خاص حواس یا خاص عضو کے ساتھ مختص نہیں حالانکہ اس کا ایک سرا ایک مخصوص حواس اور عضو سے وابستہ ہوتا ہے۔ مگر ذرا بھی شدید ہونے کی صورت میں یہ مقامی نہیں رہتا۔ اور اگر اس کا اثر عام ہو گیا تو لطف یا تکلیف میں مبدل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر جسمانی ردعمل کسی خاص جزو بدن تک محدود رہے تو وہ "حس" ہے اور پھیل کر عام ہو جائے تو لطف۔ لطف کے غیر مقامی بسیط اور عام اور "حس" کے

مقامی محدود اور مختص ہونے کی وجہ سے مدت دراز تک یہ غلط فہمی پھیلی رہی کہ لطف گویا حس سے ایک غیر متعلق شے ہے مثلاً نغمے کے لطف کو سماعت سے ایک علیحدہ شے قرار دیا گیا تصویر کے لطف کا بصارت کے علاوہ کوئی اور سبب اور ذریعہ قرار دیا گیا اور محض جسمانی ردعمل یعنی منافع الاعضائی فریضے اور لطف کو بالکل دو جنس کی شے قرار دیا گیا حالانکہ جنس اور نوعیت کے اعتبار سے دونوں ایک جنس کی چیزیں ہیں (منافع الاعضائی ردعمل اور لطف میں صرف خاص اور عام کا فرق کیا جا سکتا ہے) اول الذکر مقامی ہوتا ہے اور آخر الذکر بسیط۔ یہ پہلو ذہن نشین کرنے کے بعد لطف اور جسمانی لذت مرادف ہیں۔ اور دونوں کا منبع حسیاتی ہے لطف کے غیر حسیاتی اور محض جسمانی نہونے کے نظریئے کی بنیاد پڑنے میں یہ بات بھی دخیل رہی کہ ایک ہی شے اکثر و بیشتر چند حواسوں پر اثر انداز ہوتی ہے مثلاً گلاب کا پھول جس کا اوپر ذکر ہوا کہ اس کا رنگ، مہک، شباہت اور ملاحت، باصرہ شامہ اور لامسہ کو بیک وقت متاثر کرتا ہے اور یہ کوشش رہی کہ اس کے مختلف حاسّوں پر اثر اندازی کا ایک مشترکہ نام رکھا جائے اور اس کا ایک واحد ذریعہ اور سبب قرار دیا جائے۔ یعنے گلاب کا باصرہ، شامہ اور لامسہ پر بیک نفس اثر انداز ہونا ایک واحد اور غیر حسیاتی اثر قرار دیا جائے اور اس کا ایک واحد اور غیر محسوسہ سبب قرار دیا جائے۔ یعنی یہ نہیں کہ رنگ، خوشبو، نرمی اور نزاکت

وغیرہ باصرہ شامہ اور لامسہ کو جو بیک وقت متاثر کرتے ہیں وہی گلاب کے لطف کے اسباب ہیں۔ اور انکا جو ردعمل ہوتا ہے وہی مخلوط اور مرکب ردعمل لطف ہے۔ بلکہ گلاب میں ان محسوسہ محرکات کے ماوراء کوئی واحد محرک لطف کا ہے اور حاسوں کے علاوہ کوئی اور وجد قوی موثر ہوتا ہے۔ اس طرح کی کوشش کچھ تو نفسیاتی مسائل کے نادریافتہ ہونے کی وجہ سے اور کچھ ایک خاص قسم کے تعقلی فلسفہ کے ساتھ خوش اعتقادی اور غلو کی وجہ سے تھی۔ اس طرح کی کوششوں اور مقصدوں کے پس پردہ کام کرنے والا فلسفہ اور اسکے نتائج کا ہم لوگ تھوڑا مطالعہ کریں گے کیونکہ باوجود لایعنی ہونے کے یہی طریقہ مروج رہا۔ اس کی ایک تاریخی اہمیت ہے۔ اور مسائل کے بعض پہلو بھی ذہن نشین ہوجاتے ہیں۔ مگر اب اس طرح کی کوششیں جاری رکھنے کی کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی۔ لطف اور احساس و حواس کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لطف ورائے حواس و احساس کوئی شے نہیں۔ ہاں ایک ہی جنس کی اشیا ہونے کے باوجود مقامی حس اور لطف ایک دم مرادف نہیں۔ اور یہ پہلو نظرانداز نہ ہونا چاہیئے کہ گلاب کی رنگت کا ردعمل جو خود آنکھوں کے اعصاب پر اور بو کا ناک کی جھلیوں پر، اور نزاکت کا لامسہ پر ہوتا ہے وہ بذات خاص لطف نہیں بلکہ ایک منافع الاعضائی ردعمل ہے اعضائی ردعمل کے لطف میں مبدل ہوجانے کے لئے یعنی ایک جمالیاتی قدر میں مبدل ہوجانے کے لئے دو شرطیں مقدم

ہیں۔ ایک اس کا مقامی کی حد سے گذر کر عام ہو جانا۔ اور دوسری اس کا
اس طرح کا ہونا کہ انقباض، ہیجان، کشاکش اور تناؤ جیسے اثرات تحلیل
ہو کر اعضائی انبساط، انشراح اور سکون کی صورت پیدا ہو جائے۔
جمالیات کے نقطۂ نظر سے تو اور کسی تحدید کی ضرورت نہیں معلوم
ہوتی۔ مگر فنون کے سلسلے میں یہ قید بڑھانا ہوگا کہ جو شئے اس طرح کا
ردعمل ابھارے اوس کی تخلیق میں انسان کا بھی ہاتھ ہو۔ کیونکہ اگر رد
عمل ابھارنے والا ہیج انسان آفریدہ ہی نہیں تو پھر وہ "عمل" کیسے قرار
پا سکتا ہے؟ مثلاً ایک واحد سُر یا ایک جمالیاتی قدر سے تو مملو ہو سکتا
ہے مگر وہ کوئی "عمل" نہیں۔ (جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے واحد سُر اور
واحد رنگ بسیط تاثر پیدا کر دینے کی صورت میں اک قدر کی حیثیت
اختیار کرے گا مگر اوس کے فنی عمل میں مبدل ہو جانے کے لئے اور
چند شرطیں بھی ضروری ہیں۔ مگر جمالیات میں مزید تحدید کی ضرورت
نہیں) مخصوص اور محدود دیگر بسیط اور لطیف اثر صرف ایک ہی حاسّے
کے ذریعے بھی ظہور پذیر ہو سکتا ہے مثلاً صرف ایک سُر یا رنگ سے۔
اور بہ یک وقت چند حواس کے ذریعے بھی مثلاً گلاب کے پھول،
شفق کی تصویر اور تاج محل سے۔ اور یہ بھی بخوبی ممکن ہے بلکہ اکثر ایسا
ہو جاتا ہے کہ اعضائی اثر تو ہو مگر شدت کا وہ درجہ نہ حاصل کر سکے جو
ایک بسیط اور عام اثر میں مبدل ہو جانے کے لئے ضروری ہے (مثلاً
روشنائی کے صرف ایک سیاہ دھبے کا اثر صرف آنکھ کے اعصاب

تنگ رہ جائے گا۔ اگر یہ دو باتیں یعنی محرک و مہیج سے بیک وقت عین حواس کا متاثر ہو جانا اور اعضائی ردعمل ابھرنے کے باوجود اکثر اوس اثر کا عام نہ ہونا ایک مدت تک عقدۂ لاینحل بنکر گستاخانہ کا مضحکہ اڑاتی رہیں۔ اور لطف کی صحیح تحلیل و تجزیہ کی راہ میں حائل ہوتی رہیں۔ اور لگا ہے خود اثر یعنی لطف کی اور لگا ہے اسکے سبب کی حسیات و احساس کے علاوہ کہیں اور تلاش رہی۔ اور لطف سے اعضائی ردعمل کے عنصر کو ایکدم خارج کر دینے کی کوشش کیگئی۔ یہ رویہ جیسا کہ ابھی اوپر گذرا دو اسباب کا نتیجہ تھا۔ اولاً نفسیاتی مسائل سے لاعلمی کا۔ اور دوسرے ہر شئے کی صرف عقلی تاویل ڈھونڈھنے کے مذاق کا۔ لطف کی ورائے حسیات ایک نری عقلی تاویل نہ ممکن تھی اور نہ ہوئی مگر ارسطو کی نکتہ رسی نے ڈھائی ہزار سال قبل بھی جمالیاتی لطف اور محض حسیاتی لذت میں ایک لطیف تمیز کی تھی۔ ڈھائی ہزار برسوں کے بعد یہ امتیاز بالکل اپنی اصلی حالت اور صورت میں تو برقرار نہیں۔ مگر ذرا سا صورت بدل کر کانٹ اور تمام جدید فلاسفر کے یہاں موجود ہے۔ یعنی صورت بدلنے کے بعد ہنوز "فلسفہ" ہی ہے۔ ہم لطف کو "جمالیاتی" اور "حسیاتی" میں نہیں تقسیم کر سکتے۔ کیونکہ جمالیاتی لطف بھی حسیاتی ہے۔ یا کم از کم اوس میں حسیات حریف غالب ہیں۔ مگر پھر بھی جمالیاتی لطف اندوزی یعنی مکمل فراغ اور خود فراموشی بعض مقدمات کے بغیر محال ہے۔ اور یہ مقدمات خوشی کی ایک ہلکی سی سطحی لہر کے مکمل فراغ اور خود فراموشی میں مبدل ہو جانے کے لئے تقریباً گویا ضروری کی حد تک ہیں۔ کیونکہ لطف تو نام ہی اک مکمل نفسی فراغ کے

عالم کا ہے اور اک نفسی فراغ کے عالم میں پہنچ جانا ہی لطف ہے۔
اور چونکہ عالم فراغ ہر قسم کے ہیچ سے مخلا ہے اس لئے اس میں داخل
ہونے کی یہ شرط ہے کہ باریابی چاہنے والا مخلا بالطبع آئے۔ یعنی جمالیاتی
مطالعہ کے لئے لازم ہے کہ طالب لطف کا مطالعہ بے لوث ہو یعنی اغراض
و مقاصد سے آلودہ نہ ہو محض لطف اندوزی کے جذبے کے تحت
ہو۔ مثلاً رفع حاجت کے لئے مساعی، تحصیل ثواب کیلئے ریاضتیں
تحصیل علم کی کاوشیں، ایورسٹ کی چوٹی فتح کر کے نام پانے کی
کوششیں یا عالمی اولمپک میں نیزہ افگنی کا مقابلہ جیت لینے کی مشقتیں
جمالیاتی سرگرمیاں نہیں، اور جمالیاتی لطف فراہم کرنے کے اسباب
نہیں۔ کیونکہ ان کی زحمتیں صعوبتیں اور مشقتیں لطف کے مکمل عنصر کو
تقریباً دھو ڈالتی ہیں۔ یا ناقابل حس تنزل تک پہنچا دیتی ہیں۔ ایک چھوٹے
سے سرحدی محاذ کا مشترک پڑ جانا ممکن ہے۔ مگر سرحد سے ذرا بھی
ہٹ کر فرق محسوس ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ اسی فرق کو ارسطو
اپنے مخصوص اخلاقی آمیز فلسفیانہ انداز میں کہتا ہے کہ جمالیاتی
لطف اور محض جسمانی لذت میں یہ فرق ہے کہ ایک فرد کا لطف دوسرے
کو محروم کر دینے میں ہوتا ہے اور اسی وجہ سے رشک بغض حسد اور
عداوت جیسے پلید اثرات سے منزہ ہوتا ہے۔ اخلاقی نقطۂ نگاہ سے
جمالیاتی لطف کی یہ خصوصیت مسلم ہے مگر یہ لطف کی تعریف بالتفسیر نہیں
مگر چونکہ اس کی تعریف کے منافی نہیں اس وجہ سے بالکل قابل قبول

ہے۔ یہ دراصل لطف نہیں بلکہ اکثر قسم کی لطیف اشیا کی خصوصیت ہے، جن میں بیک وقت متعدد نفوس کے حق میں لطف بخش ہونے کی اہلیت ہے۔ بعض چیزیں ایک ہی ذات کو لطف پہونچا کر اپنی لطف پروری کی قدرت کھو دیتی ہیں۔ یہ نہیں کہ اُن میں لطف زائی کی قدرت نہیں بلکہ بہت محدود اور کمزور قوت ہے اور فوراً تمام ہو جاتی ہے۔ سوال دراصل ردعمل کی نوعیت کا نہیں بلکہ صرف اوس کی شدت اور قوت کا ہوتا ہے۔ مثلاً نارنگی کی ایک قاش، کہ بیک وقت چند آدمی کے حق میں لطف بخش نہیں ہو سکتی۔ مگر اس کے یہ معنی نہیں کہ اوس میں ایک مقامی اعصابی ردعمل ابھارنے کے علاوہ کوئی اہلیت ہی نہیں اور کھانے والے کو جو مزہ ملتا ہے وہ محض اعصابی ہے اور کسی حالت میں بھی لطف میں مبدل ہی نہیں ہو سکتا۔ اور لطف ایک ایسی شئے ہے جو نارنگی چیشی کے ذریعے ہم ہی نہیں پہونچ سکتا۔ ہاں یہ درست ہے کہ نارنگی کا مزہ عموماً اعصابی ردعمل ہی کی منزل پر رہ جائے گا اور لطف میں مبدل نہ ہوگا۔ اور اوسی نارنگی سے لطف دو آدمی کو یہ یک نفس نہیں میسر ہو سکتا ایک کا لطف دوسرے کو محروم کر کے ہوگا۔ برخلاف اس کے غالب کے شعر سے لطف اٹھانے میں سارا عالم شریک ہو سکتا ہے۔ وہ رزق کے دانوں کی طرح نہیں، جس پر کھانے والے کا نام لکھا ہوتا ہے اور دو آدمی بہ یک وقت نہیں کھا سکتے۔ اوس کو لاکھوں آدمی بہ یک وقت پڑھ سکتے ہیں اور سن سکتے ہیں۔ غرض بعض محض فرضی اور بعید از قیاس

صورتیں ذہن میں رکھکر تو غیر محرومی کی صفت لطف کی تعریف سے بدل کر
لطیف شے کی خصوصیت میں مبدل ہو جاتی ہے ورنہ بالعموم ارسطو کا کہنا
درست ہے اور جمالیاتی لطف عامۃً دوسروں کو محروم کر کے نہیں حاصل
ہوتا کیونکہ یا تو یہ ایسی کثیر الوقوع فطری اشیا سے بہم پہونچ سکتا ہے جو
فیضان ازل نے بے دریغ فراہم کر دیئے ہیں یا غالب کے شعر کی طرح بیک
نفس بے شمار آدمیوں کو میسر آسکتا ہے۔ اور ہر کا حصہ دوسرے کے حصے
سے غیر موثر ہوتا ہے اسی وجہ سے اس سے لطف اندوزی میں باہم رشک حسد بغض
اور عداوت کے مواقع ہی نہیں پیدا ہوتے اسی کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ لطف اندوزی
کیلئے لطف اندوزیں رشک حسد بغض اور عداوت جیسی آلائیشوں کا وجود
نہ ہونا خود لطف اندوزی ہی کے لوازمات سے ہے کیونکہ اگر نفس میں ان اقسام
کا پرجوش اور قوی ہیجان موجود ہو تو پھر تناؤ کشاکش و ہیجان سے رہائی کہاں
ممکن ہے۔ اور یہ نقطہ نگاہ جمالیاتی لطف کی تعریف میں ایک وقار
اور عظمت کی شان پیدا کر دیتا ہے۔ اسی طرح بعضوں نے لطف کو محض پسندیدگی
یا خوش آیندگی یا اس کے مرادف کوائف سے کبھی ممیز کرنا چاہا ہے مگر یونانی
اخلاقیا و معقولی فلسفیوں اور اونکے مابعد کے سارے معقولیوں کی یہ ساری
کاوشیں دراصل نفسیاتی حسیاتی، داخلی اور ذاتی عناصر کی نظر انداز کرتے
اور ذہنی، عقلی، خارجی اور معروضی کلیات و تصورات کے پیچھے دوڑنے کا نتیجہ
تھیں۔ اوس دور میں جمالیات کے مسائل بھی نرے اخلاقیات اور فلسفے کے
موضوعات کی حیثیت سے مطالعہ کیئے جاتے تھے۔ اور معقولی فلسفیوں کا

یہ حوصلہ تھا کہ معقولات میں بھی اقلیدس اور ریاضی کی طرح مطلق قدریں متعین کر دیں۔ وہ نفسیاتی ردعمل کو بھی عقلی قرار دینا چاہتے تھے۔ اور اس کا ایک عقلی جنس کا محرک بھی مقرر کرنا چاہتے تھے جو مطلق الاطلاق ہو زمانی اور مکانی اسباب وعلل سے نامو ثرہ ہو۔ نا تغیر پذیر ہو۔ غرض لطف ایک طرح کا نفسی ردعمل ہے۔ اس میں عقل، فکر دخیل نہیں۔ یہ عقل و فکر کے بلا واسطہ براہ راست حاسوں کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔ اس کا احساس تناؤ، کشمکش اور انقباض کی تحلیل کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ یعنی جس طرح فنکار کا ہیجان اور اضطراب قوت تعمیر میں مبدل ہو جاتا ہے اور ایک تعمیری کام کے ذریعہ نکاس کا سامان پیدا کرتا ہے اور بالآخر صرف تعمیر ہو جاتا ہے اسی طرح ایک فنی عمل اس میں جو مستور ہے ویسا ہی ایک ردعمل اوروں میں ابھار کر اُن کے لئے بھی اس طرح کے انقباضی اور اضطراری کوائف کو تحلیل کر دیتا ہے اور اُن کے لئے ایک سازِ لطف و انبساط بن جاتا ہے۔ جب آپ کوئی اچھی غزل پڑھتے ہیں تو متخیلہ مشتعل ہو کر ایک سیل خیالات میں بہ جاتا ہے۔ اور لمحے بھر کے لئے دل میں گوناگوں خیالات آکر نامعلوم طریقے پر نفسی کشمکشوں کو تحلیل کر دیتے ہیں۔ بعضوں نے لطف کو متخیلہ کے اس طرح متحرک ہو کر ایک سیل خیالات میں بہ جانے پر محمول کیا ہے اور لطف کے اسی پہلو پر زور دیا ہے۔ بعض فنون مثلاً ادب کے تمام اصناف رزمیہ، المیہ، یا افسانہ وغیرہ میں خود آنکھ کو جو حروف کے

پڑھنے کا کام انجام دیتی ہے کوئی حظ نہیں حاصل ہوتا۔ اس طرح کے فنون
میں احساس لطف کا نقطۂ آغاز کوئی حواس نہیں بلکہ متخیلہ ہوتا ہے۔
کیونکہ الفاظ حواس ظاہری پر موثر نہیں ہوتے۔ وہ متخیلہ ہی کو چھیڑ سکتے
ہیں۔ اور بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ اس طرح کے فنون میں حسیات درمیان
میں دخیل نہیں۔ مگر متخیلہ تو خود حسیات کا بدلا ہوا روپ اور بدلا ہوا نام ہے
اور الفاظ سے متخیلہ کے متحرک ہو جانے کی خود صلاحیت ہی حسیات کے
فراہم کردہ تجارب کی پروردہ ہے۔ تخیل میں جو مواد محفوظ ہوتا ہے وہ
تمام تر حسیات کا بہم پہونچایا ہوا ہوتا ہے۔ اور تخیل کا چھڑ جانا یا متحرک
ہو جانا محض اسی حسیاتی مواد کی ایک خاص طرف رجعت سے عبارت
ہے متخیلہ ایک معنی میں گویا گذشتہ اور منسلکہ تجارب کا مخزن ہے الفاظ
دراصل تخیل کے حق میں ایک تازیانہ ہیں۔ اور ہر لفظ اوس کے حق میں
ایک چھیڑ یا اشارے کا کام کرتا ہے۔ اور زیر بحث صورت حال میں صرف
یہ ہوتا ہے کہ محرک اور حواس وحسیات واحساس کے درمیان میں ایک
واسطہ حاجب آجاتا ہے یعنی مخصوص اور محدود اغراض ومقاصد
کے لئے حواس وحسیات اور متخیلہ میں امتیاز کرنے کی ضرورت کا پیش
آجانا ممکن ہے۔ ظاہر ہے آئن اسٹائن کے نظریہ اضافیت کے رو سے
اتر یا دکھن رخ بیٹھا ہوا ہونے کی صورت میں دائیں اور بائیں ہاتھوں
کی گھڑیوں میں دو مختلف وقت ہوتا ہے (اور آدمی کی عمر ہر منٹ بلکہ ایک
ہی منٹ میں ساٹھ بار بدل جاتی ہے اور اس لحاظ سے پورب کے دالان

اور گھیم کے کمرے کی گھڑیوں میں دو وقت رکھنا چاہیئے اور ہر لمحہ عمر کی ایک مختلف طول بتانا چاہیئے۔ مگر کوئی عملاً ایسا اگر کرنے لگے تو بجا طور پہ دیوانہ سمجھا جائے گا۔ یہ نزاکتیں، اونٹولوجی (علم الوجود) اور ایسٹی مولوجی (فن العلم) کی موشگافانہ مباحث تک محدود رکھنا چاہیئے۔ اور عملاً علم النفس سے سبق لے کر جب تک فرق ایک محسوس مقدار نہ اختیار کرلے اس کو نظر انداز کر دینا چاہیئے۔ علم النفس والوں نے تمام حسیات کی امتیازی صلاحیتوں کی بالائی اور زیریں حدیں دریافت کر رکھی ہیں۔ مثلاً کان یا آنکھ میں بہت خفیف تفرقوں کے امتیاز کی قدرت نہیں۔ اور جب تک فرق ایک معینہ اور مقررہ مقدار یا درجہ نہ حاصل کرلے لامحسوس ہوتا ہے۔ ایک لاکھ اور ایک لاکھ پانچ ارتعاش سے جو دو آوازیں پیدا ہوتی ہیں اونکی بلندی یا ایک لاکھ اور ایک لاکھ پانچ گز لمبی دو چیزوں کی لانبان میں فرق تو ہوتا ہے۔ مگر یہ فرق صرف عقلی ہوتا ہے محسوس نہیں۔ اور ہر فرق جس کی کم از کم اساس و بنیاد محسوسات پہ نہ ہو وہ جمالیات اور فنون لطیفہ میں قابل فرو گذاشت ہے۔ اسی طرح لطف کے بارے میں بھی حسیات اور متخیلہ کی تمیز نظر انداز کر دینا چاہیئے۔ کیونکہ یہ دونوں دراصل یا تو ایک ہی ہیں یا اس قدر ممیزہ نہیں کہ یہ تمیز قائم رکھی جائے۔ یا یوں کہیئے کہ دونوں اس حد تک ایک دوسرے سے مخالف اور تضاد نہیں رکھتے کہ دونوں کی لطف کی تاویل میں ساتھ ساتھ گنجائش نہو۔ غرض لطف ایک انشراحی اور کشاکشی ردعمل ہے جو تمام تر حسیات اور متخیلہ کے توسط سے ظہور پذیر ہوتا

ہے۔ ایک جمالیاتی عمل میں بھی انشراحی عنصر مقید ہوتا ہے۔ فن کار جو عمل
کی تعمیر اور تکمیل کے بعد جو ہیجان، اضطراب، کشاکش اور تمناؤں سے سبکساری
ہو جاتی ہے وہ اس میں محفوظ ہوتی ہے۔ اور عمل کے ذریعہ سے غیر تک
منتقل ہو جاتی ہے۔ اور ایک عالم کو میسر آسکتی ہے۔ کسی عمل سے لطف
اندوز ہونا اور اوس کے لطف زائی کے اسباب کو سمجھنا بالکل دو باتیں
ہیں۔ کسی چیز سے لطف اندوز ہونے کے لئے عقل کی ضرورت نہیں۔ اک
اک طفل شیر خوار، اک اجہل روستازادہ اور شاید مجاذیب و مجانین
بھی لطف اندوز ہونے کی اہلیت سے معرا نہیں۔ کیونکہ عقل کو لطف سے
مطلق کوئی واسطہ نہیں۔ عقل محظوظ نہیں ہوتی۔ محظوظ یا حاسہ ہوتا
ہے یا متخیلہ۔ مگر کسی عمل کے روبرو اوس سے لطف فراہم ہونے کے
ساتھ ساتھ اوس کے "سمجھنے" کا عمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ ہم
صرف عمل سے محظوظ ہی نہیں ہوتے بلکہ کم و بیش حسب استطاعت
اسکو "سمجھتے" بھی ہیں۔ ظاہر ہے کہ سمجھنا حاسہ یا متخیلہ کا فعل نہیں۔
یہ تمام تر عقل کا فعل ہے۔ جرمن اشعار سے عامۃً ہندوستانی،
اور اردو اشعار سے عامۃً جرمن محظوظ نہیں ہوتے۔ کیونکہ عامۃً
ہندوستانی جرمن اور جرمن اردو نہیں "سمجھتے"۔ مگر غور کیجئے کہ
یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا عقل سے کوئی واسطہ نہیں رکھتا۔ یہ نہ سمجھ سکنا
عقل کے قصور کی وجہ سے نہیں۔ بلکہ متخیلہ کے نامتاثر شدہ رہ جانے
کی وجہ سے ہے۔ جرمن الفاظ ہندوستانی کے متخیلہ کو متاثر نہیں کرتے۔

اوس کو نہیں چھیڑتے۔ اوس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔ وہ ان کی چھیڑ سے ایک سیل تصوریں نہیں پڑجاتا۔ اون میں ہندوستانی کے لئے ایک سلسلہ خیالات ابھار دینے کی قدرت اور اہلیت نہیں۔ جرمن زبان سیکھ جانے سے جرمن الفاظ کی عدم اہلیت چلی جاتی ہے اور ان میں متحرک کردینے کی صلاحیت آجاتی ہے اور پھر ہندوستانی میں بھی گوئٹے، شلر، اور لسنگ کی شاعری سے محظوظ ہونے کی اور اون سے لطف اندوز ہونے کی لیاقت پیدا ہوجاتی ہے۔ اسی طرح تاج محل کو دیکھکر ایک عامی اوس قدر محظوظ نہیں ہوتا جس قدر ایک مہندس۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ اون کی عقل اوس سے کم فہم ہے۔ بلکہ تاج محل کے گنبد، مینار، محراب، تعزیے کے خطوط اور نقش و نگار وغیرہ اوس کے متخیلہ کو تحریک میں نہیں لاتے۔ اوس کے حق میں اشارے کا کام نہیں کرتے۔ اوسکے متخیلہ میں خیالات کا کوئی سلسلہ نہیں ابھارتے۔ وہ ایک عام ہندوستانی کے جرمن الفاظ اور عبارت نہیں سمجھنے کی طرح مہندسین کی تحریر اور الفاظ و عبارت نہیں سمجھتا۔ مگر یہ سمجھنا اور نہ سمجھنا جیسا کہ آپ دیکھ چکے عقل و فکر سے بالکل نامتعلق ہے اور تمام تر متخیلہ کے متحرک ہوجانے اور غیر متحرک رہ جانے سے عبارت ہے۔ مگر بدقسمتی سے "سمجھنے" ہی کا لفظ اوس ردعمل کے لئے بھی مستعمل ہے جس کو عقل و فکر سے تعلق ہے جو زاعقل و فکر کا ایک فعل ہے مثلاً اقلیدس کا پانچواں یا ساتواں اثباتی مسئلہ "سمجھنا"، یا اضافیت کا نظریہ یا مینڈل کا اصول

تناسل "سمجھنا" یہ "سمجھنا" بالکل ایک عقلی وفکری کاوش اور ردعمل ہے۔
متخیلہ کا متحرک ہونا یا نہ ہونا کوئی شعوری ارادی اور اختیاری فعل نہیں کسی
کی یہ قدرت اور اختیار میں نہیں کہ کوئی لفظ سنے یا کوئی شئے دیکھے اور
اوس کے متعلق کوئی خیال متخیلہ میں نہ آنے دے۔ "گلاب" کا لفظ سنکر
یا پھول دیکھکر کوئی نہ کوئی تصور متخیلہ میں گذرتا ہی ہے۔ مگر گلاب کا لفظ سنکر
یا پھول دیکھکر کوئی اوس پر غور وفکر پر مجبور نہیں ہوجاتا۔ گلاب کے متعلق
غور وفکر کرنا ایک بالکل ارادی اور شعوری فعل ہے۔ شعر "سمجھنے" کے
اصلی معنی دراصل اس پر اسی قسم کا ایک ارادی اور فکری عمل کرنا ہے۔
اوسکو عقل وفکر کی تحلیل اور تجزیہ کی قدرت کے سپرد کردینا ہے۔ ظاہر ہے کہ
یہ فعل شعر اور سمجھنے والے کے مابین محض محظوظ ہونے کے علاوہ ایک اور قسم
کا رابطہ پیدا کر دیتا ہے۔ اس معنی میں شعر سمجھنے کی بالارادہ کوشش کرنیوالا
محض ایک لطف اندوز کی حیثیت نہیں رکھتا۔ مگر مہندس کے لئے عمارت
سے، مصور کے لئے تصویر سے، نقاش کیلئے مجسموں سے اور موسیقار کے لئے
نغموں سے "لطف اندوز ہونے" اور اوس کے "سمجھنے" کا عمل اسقدر
ساتھ ساتھ چلتا ہے کہ فلسفہ جیسا موشگاف فن بھی دونوں میں کامل امتیاز
قائم نہ کرسکا۔ اور لطف اندوزی جو ایک حسیاتی اور تخیلی ردعمل ہے اور
سمجھنا جو ایک عقلی وفکری فعل ہے دونوں میں غلط مبحث کا مرتکب
ہوگیا یعنی لطف اندوزی کو بھی فکر سے منسوب کرنے کی کوشش کی گئی۔
اس کو ایک غیر حسیاتی قدر مانا گیا۔ مگر یہاں پھر وہی کہنا پڑتا ہے اور نہ

جانے کتنی بار دوہرانا تھرانا پڑے گا کہ (یہ جرم دراصل فلسفہ کا نہیں بلکہ فلسفی کا ہے) اوس کی یک جہتی کا ہے۔ اور بہت اکثر اوس کے کسی خاص نظام اخلاق وغیرہ کے ساتھ غلو اور شغف کا ہے۔ اور اوس کے ہمہ گیر کلیات قائم کرنے کے جنون کا ہے۔ کلیات کا دام کافی وسیع کیا جا سکتا ہے۔ بیان بہت کافی تعمیم کے ساتھ اور بہت بسیط دلالت کے ساتھ ممکن ہے۔ مگر پھر بھی اس کی ایک حد ہے۔ تمام عالم کا بیان ایک لفظ میں نہیں سمو دیا جا سکتا۔ فلسفیوں کا ایک گروہ حسیات کو ایک دم نیست کر دینا چاہتا ہے۔ اور غلو میں تمام جمالیاتی ردعملوں کو بھی عقلی اور فکری بنا دینا چاہتا ہے۔ دوسرا گروہ عقلی و فکر کو نیست کر دینا چاہتا ہے اور اپنے غلو میں ہر شئے کو حسیاتی قالب میں ڈھال لینا چاہتا ہے۔ محض منطقاً تو یہ انتہا پسندی ایک حد تک درست ہے۔ اور نرنے قیاس آرا اوں کے لئے اس کے سوا چارہ نہیں۔ مگر علوم کا جو سرمایہ بہم پہونچ سکا ہے وہ اس جسارت کا متحمل نہیں۔ مگر فلسفیوں کا حوصلہ اس عملی زحمت کو خاطر میں نہیں لاتا۔ مخصوص حالتوں اور ذہنوں میں جیسا کہ آگے ظاہر ہوگا لطف اندوزی میں ایک ذہنی کڑی بھی ضرور شامل ہو جاتی ہے۔ اور اس کا ذہنی عنصر عقل و فکر کی سرحد سے اس قدر دست و گریبان ہے کہ اوس میں سے کیں ایک ہلکا شائبہ فکر کا بھی کا ہے آجانا بالکل ممکن ہے۔ شعر، تصویر یا عمارت کا "سمجھنا" یعنی اس کی عقلی تحلیل و تجزیہ کرنا اوس سے لطف لینا تو یقینی نہیں ہے۔ یہ لطف

اندوزہونے سے بالکل ایک ممیز اور مختلف عمل ہے جس کا نام تنقید ہے۔
یہ لطف کشی نہیں بلکہ تنقید ہے کہ خاقانی کے ایک قصیدے، رفائیل کی
ایک تصویر، اور تاج محل کی کسی جالی یا اوس کے اسباب لطف بخشی کی تلاش
میں ارادۃً ایک عقلی اور فکری کاوش کا مرکز بنا دیں یعنی اوس وقت
متخیلہ نہیں بلکہ عقل و فکر اون کے ساتھ دست و گریبان ہو۔ فن کار
نے جو اثر پیدا کیا ہے وہ بر وقت موثر ہو رہا ہو بلکہ اوس نے اثر پیدا کرنے کی
جو ترکیبیں کی ہیں اور سامان بہم پہونچائے ہیں اون کی تلاش پیش نظر ہو۔
اس طرح کی غور و فکر اور اس غور و فکر کا طریق کار متخیلہ کے طریق کار اور
طرز عمل سے بالکل جدا گانہ ہے (تاج محل تخیل کی آنکھوں میں کبھی شاہجہاں
کے دل کا ابلتا ہوا آنسو، کبھی ممتاز محل کی ہنستی ہوئی عفیفانہ نسائیت،
اور کبھی ایک شہنشاہ کا سر بفلک غرور معلوم ہو سکتا ہے) مگر عقل کی
آنکھیں نہ آنسو دیکھ پائیں گی نہ عفت، نہ نسائیت، نہ شور، نہ غرور و نخوت
وہ اس طرح کی بے پر کی نہیں سوچ سکتی۔ اوس کی نظروں کے سامنے
خاکے، نقشے، اعداد و شمار، اور بوجھ کے سنبھالنے اور بانٹ دینے کی
ترکیبیں اور اتنے گھیرے کے گنبد اور اتنے اتنے چاند کی محرابوں کی تعمیر کی
حکمتیں اور قیمتیں وغیرہ وغیرہ ہوں گی۔ اوس کے سامنے تاج محل کے
انجینیروں کی صناعی ہوگی وہ تعمیر کے نکات محض گھر بیٹھے بیٹھے صرف خاکوں
نقشوں اور اعداد شمار کی مدد سے بلا تکلف اور کما حقہ سمجھ سکتی ہے۔
تاج محل عقلاً سمجھنے کے لئے تخیل کی عینک کی ضرورت نہیں۔ نری علمی آنکھوں

سے دیکھنا کافی ہے۔ جیسے کسی شعر کے الفاظ اور عبارت کے لغوی اور صرفی و نحوی مطلب اور صنائع و بدائع کے کمالات سمجھنے کے لئے خود شعر کا تخیل کی آنکھوں سے دیکھنا ضروری نہیں۔ نری علم کی آنکھوں سے دیکھنا کافی ہے۔ کیونکہ ہر شعر کا ایک لغوی اور صرفی و نحوی مفہوم بھی ہوتا ہے۔ شعر را بہ مدرسہ کہ برد۔ اسی طرح کے سمجھنے کے خلاف احتجاج ہے۔ مگر عقل صرف اسی طرح سمجھ سکتی ہے۔ وہ یونہی سمجھتی ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر یا کسی عمل کا یوں عقلاً سمجھ لینا اوس کے جمالیاتی سمجھنے سے ایک بالکل دوسری نوعیت کا فعل ہے۔ مگر ہر جگہ یہ دونوں طرح سے سمجھنا اس قدر شیر و شکر ہوتا ہے کہ دونوں کو بالکل علیحدہ کرنا ممکن نہیں۔ عقلاً نہیں بلکہ عملاً۔ عقلاً تو شیر اور شکر بالکل دو الگ الگ اور ممیز چیزیں ہیں مگر عملاً دونوں کو آسانی سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ اور کسی جمالیاتی عمل کے دونوں طرح سمجھنے کو الگ کرنا اور بھی مشکل ہے۔ مرتفع ہو کر یعنی کسی مقتدر منزل پر پہنچ تو یہ قدریں بالکل ممیز ہو جاتی ہیں۔ اور تخییلی اور عقلی عناصر اتنے مخص ہو جاتے ہیں کہ تمیز مشکل نہیں رہتی سگر محض ابتدائی منزل پر اس کی تمیز بہت مشکل ہے یعنے بالکل معمولی درجے پہ سمجھنے میں دونوں عناصر تقریباً ایک مرکب کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں جن کا تجزیہ آسان نہیں عقل اور تخیل دونوں کام کرتے ہیں۔ جو عقلاً سمجھے گا اوس کا تخیل بھی کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنی ہی طور پر سہی مگر متحرک ہو ہی گا۔ اور جو محظوظ ہو گا وہ بھی کچھ نہ کچھ کسی قدر ادنی ہی طور پر سہی تنقید ضرور کرے گا۔ مگر چونکہ

ادنی منزل پر تخیل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ اپنا اپنا کام انجام دیتے ہیں اور دونوں میں تمیز مشکل ہے اس لئے یہ لازم نہیں آتا کہ یہ تمیز ہی اٹھا دی جائے۔ بہت ابتدائی منازل پر تو اکثر فصل قائم کرنے والی قدریں اور ما بہ الامتیاز خواص اسقدر روصل ہو جاتے ہیں کہ تمیز مشکل ہو جاتی ہے۔ نباتات اور حیوانات جیسی بدیہی چیزیں ابتدائی منازل میں تمیز نہیں کی جا سکتیں۔ اور بعض قسم کی چیزوں کا شمار پودوں اور جانوروں دونوں میں ہوتا ہے۔ مگر اس بنا پر علم الحیات والے اس تمیز کو نظر انداز نہیں کر دیتے۔ بلکہ اس اختلاط اور استثناہی کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ تخیل اور تعقل کے بارے میں بھی یہی رویہ اختیار کرنا چاہیئے۔ یعنی اگرچہ بالکل معمولی طور پر سمجھنے میں تخیل اور تعقل دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں مگر دونوں کو دو الگ الگ جنس کی شئے قرار دینا چاہیئے۔ اور لطف اندوزی اور تنقید کو دو شئے سمجھنا چاہیئے۔ کیونکہ ذرا بھی مرتفع منزل پر پہونچکر یہ دونوں کیفیتیں ایک دم ممیز ہو جاتی ہیں اور اشتباہ کا کوئی پہلو قائم نہیں رہتا۔ یہ رویہ ایک حد تک غیر منطقی ہے، مگر زندگی منطقی قدروں کی بجز منطق کے اور گنجائش کہاں ہے؟ منطق انسان کا مفید ترین آلۂ کار ہے۔ اور بالعموم اس آلۂ کار کے بغیر آگے چلنا محال ہے۔ مگر گاہ منطق کے باب میں "اے روشنیٔ طبع تو بر من بلا شدی" کا بھی احساس ہونے لگتا ہے۔ کیونکہ عملاً ہر علم و فن میں ہم ایک ایسی منزل پر پہونچ جاتے ہیں جہاں منطقی امتیاز قائم رکھنا ناممکن ہونے لگتا

ہے۔ جہاں امتیازی اور فصلی قدریں ناقابل تجزیہ طریقے پر مخلوط ہو جاتی ہیں۔ فن جمالیات، جمالیاتی قدریں، اور جمالیاتی عمل اسی طرح کی ایک شے ہے جو مختلف جنبوں کا ایک سنگم ہے۔ اور جس میں چند طرح کی قدریں آکر مل جاتی ہیں۔ مگر چونکہ اس سنگمی نقطہ اور قران کی منزل سے ذرا آگے بڑھکر شاخیں الگ الگ پھوٹ جاتی ہیں اس وجہ سے امتیاز قائم رکھنا زیادہ مناسب ہے۔ عامتاً جمالیات میں منطق اور عقل دخیل نہیں۔ عامتاً جمالیات کی سرزمین احساس اور تخیل کی ہے۔ اور علم عام کے اعتبار سے لگانا چاہیئے مگر تجارتی طریق کار کی ناروائی اور ناکافیت اور مواد کی کمی اور بعض بالکل مافوق الطبیعتی قدروں کے ساتھ غالیانہ حسن عقیدت کی وجہ سے جن میں فقط عقلی طرز عمل ممکن ہی تھا ہی شیرہ اہل نظر بنا ہوا تھا اور مسئل منطق اور فلسفے کا کھلونا بنکر ایک بالکل غیر ضروری الجھاؤ میں پڑ گیا تخیل کی طرف چنداں توجہ ہی نہیں کی گئی کیونکہ عنصر اوس زمانے کے مقبول، محبوب اور مروجہ موضوعات اور اون پر نہ کی عقلی اور فلسفیانہ بحثوں میں دخیل نہیں ہوتا تھا حسیاتی فلسفہ عقلی فلسفے کے مقابل میں ماند پڑا رہا نیز عقلی بحثوں کے ذریعہ ایک نہ عقلی کلیہ قائم کرنا نصب العین تھا اور محض ضمناً اور مستبزاد کے قبیل سے کبھی جمالیات اور فنون جس قدر زیر بحث آگئے وہ اپنے متعدد پہلو اور اجزائے ترکیبی میں سے صرف اوس ایک کے اعتبار سے جو دراصل تنقید سے وابستہ تھا اور اس کی تعمیر کے اور عناصر اور تاثر اور ردعمل کے اور پہلو التوا میں

پڑ گئے۔ تخیل لطف اندوزی اور عقل کی تنقید کا کام بالکل دو طرح کا ہے۔
تخیل کا کام علم اور وقوف حاصل کرنا نہیں۔ اوس کے پاس اس کا
کوئی ذریعہ نہیں۔ ہم علم تخیل کے توسط سے نہیں حاصل کرتے۔ "اے
گل تو بوئے کسے داری" گلاب کے پھول کی مہک کا علم نہیں۔ "طلوع
صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا" نہ صبح محشر کے متعلق کوئی وقوف
ہے نہ چاک گریباں کے متعلق۔ علم اور وقوف حاصل کرنا عقل کا کام ہے۔
عقل گل میں "بوئے کسے" پا ہی نہیں سکتی۔ اور اوس کے علم اور وقوف
میں یہ مہک کسی طرح آ ہی نہیں سکتی۔ اوس کے پاس اس مہک تک رسائی
کا کوئی ذریعہ ہی نہیں۔ اوس کا طریقہ کار منطقی استدلال ہے۔ عقل منطق
کی پابند ہے۔ وہ منطق سے کنارہ کش ہو ہی نہیں سکتی۔ وہ استدلال کے
راستہ پر چل کر اور منطقی اصولوں پر کاربند ہو کر نتائج کا استخراج یا استقرا
کرتی ہے۔ اور نتائج کو عالم خارجی پر درست اترنا چاہیئے۔ ورنہ قابل
اعتبار نہیں۔ منطقی نتائج کی جانچ اور پرکھ کے باضابطہ اصول و قواعد ہیں۔
اون پر غلط اور صحیح کا حکم لگایا جا سکتا۔ بخلاف اس کے تخیل کا کوئی مقررہ اور
معلوم راستہ اور طریقہ کار نہیں۔ وہ کسی نتیجے پر پہونچنے کی فکر میں نہیں۔ اوس
کی پرواز آزاد ہے۔ چاہے گلاب میں معشوق کی مہک محسوس کرے۔ چاہے
چاند کو "تجھ سے میرا مہ خورشید جمال اچھا ہے" کہہ دے۔ چاہے کسی
تنگ و تار غار میں انگوٹھی رگڑ کر دیو کو بلا لے۔ اوس کے تخیلات کو
جانچنے اور پرکھنے اور اون پر صحیح اور غلط حکم لگانے کا کوئی سوال ہی

نہیں پیدا ہوتا۔ ایک جمالیاتی عمل تمام تر تخیل کی تخلیق ہوتا ہے۔ اوس
میں عقل کا دخل ایک مداخلت بیجا ہے۔ اور عقل کی بہت زیادہ دخل
سے اوس کے بگڑ جانے کا احتمال ہونے لگتا ہے۔ نری اقلیدسی شکلیں
تصویریں نہیں۔ اون میں تخیل کا ذرا ہی نہیں۔ اٹم، اور زکام کے کیڑوں کا،
وجود پری اور اڑن کھٹولے کی طرح صرف تخیل کی ساخت و پرداخت
نہیں۔ وہ منطقی استدلال کے نتائج ہیں۔ اور اون کا وجود عقلاً یعنی
تجربوں کے ذریعہ ثابت کیا جاسکتا ہے۔ بخلاف اس کے تخیل کی تخلیق
عقل کے ٹھیس سے چکنا چور ہو جاتی ہے۔ اوس کو اس کی تاب و تحمل
نہیں۔ عقلی نتائج کو ہم جانتے ہیں کہ وہ درست ہیں۔ تخیل کی تخلیقات
کو ہم جانتے ہیں کہ وہ نادرست ہیں۔ چنانچہ بعضوں نے اسی وجہ
سے فنون لطیفہ کی تخلیقات کی تعریف میں اون کا نا مفید ہونا بھی
شامل کرلیا ہے۔ اور یہ نظریہ اگر افادہ کا مفہوم محض مادی اور روزمرہ
کی رفع ضرورت تک محدود کردیا جائے تو درست ہے۔ فنون لطیفہ
کے عمل اس محدود معنے میں رفع ضرورت نہیں کرتے۔ وہ اس طرح
کی تحریک کے ماتحت معرض وجود ہی میں نہیں آتے۔ وہ بالکل اور
قسم کے اسباب و علل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اون کی ترکیب ہی
بالکل اور طرح کی ہوتی ہے اور اسی وجہ سے اون کا اثر بھی بالکل اور
طرح کا اور اور طرح سے ہوتا ہے۔

تو چونکہ ہر عمل کی تعمیر میں ایک حسیاتی اور جذباتی، اور ایک تخیلی،

اور ایک تکنیکی یعنی فکری عنصر ہوتا ہے اس لئے عمل سے سامع اور ناظر کے بھی یہ تینوں حسیاتی جذباتی تخیلی اور فکری مرکز متاثر ہوتے ہیں۔ میرے اپنے خیال میں ان تینوں اجزائے ترکیبی کی اہمیت بھی اوسی ترتیب سے ہونا چاہیے جس سے وہ مذکور ہیں۔ مگر اس بارے میں کوئی قطعی نظریہ نہیں قائم کیا جا سکتا۔ بعض جذبہ، بعض تخیل اور بعض تکنیک کو ایک دوسرے کے مقابل میں اہم ترین قرار دیتے ہیں۔ مگر اضافی مراتبیت اور اہمیت سے درگذر بعض فنون ہی ایسے ہیں کہ اون میں ان تینوں میں ایک کا تھوڑا غلبہ تقریباً اور عموماً لازم ہے۔ مثلاً باوجودیکہ ایک عمارت بھی تخیل اور احساس کو بہت متاثر کر سکتی ہے اور کہا گیا ہے ایک شوخ چنچل خود نما مغرور حسینہ دل اڑا لینے پر تلی، اور کہا ہے اک شتین سنجیدہ عورت غیروں پر نظرت سے بے نیاز اور کہا ہے ایک غم کی ماری بردگن افسردہ، بادل اور محو فریاد معلوم ہو سکتی ہے مگر پھر بھی جذبات کے سمندر میں کنکری پھینک دینے کی جو قدرت اشعار میں ہے وہ عمارت میں نہیں۔ اسی طرح حسیات کو لذت کی تسنیم و کوثر میں بہالے جانے کی جو قدرت عمارت اور مجسموں میں ہے وہ شاعری میں نہیں۔ یہ قدرت فنوں کی نوعیت کے علاوہ اونکے مستعملہ وسائل کے عوارض و خصوصیات سے بھی وابستہ ہے۔ لالہ زار و شفق کی رنگینی کو محصور کرنا ممکن ہے کہ تھوڑا مصور کے قدرت میں ہو، اور شاید کچھ شاعر کے بھی، مگر نقاش اس میں مجبور

ہے۔ اور رستم کی بہادری وشجاعت الفاظ میں جس طرح مصور کی جا سکتی ہے۔ نہ رنگ میں کھینچی جا سکتی ہے نہ سنگ میں۔ اور جس طرح بعض فنون کی نوعیت اور اونکے مستعملہ وسائل کے عوارض وخصوصیات عمل کے اجزائے ترکیبی کے بعض حصوں کے زیادہ کامیاب ترجمان ہو سکتے ہیں پتھر، شکل وصورت اور جسامت کا، رنگ آب ورنگ کا، اور الفاظ کوائف کے، کوئی حسیات کا، کوئی جذبات کا، کوئی تخیلات کا۔ اوسی طرح بعض فنکار کا مزاج بھی بعض سے زیادہ مناسب ہوتا ہے۔ اور بعض کی طرف زیادہ راغب ہوتا ہے۔ کسی کا جذبات وکوائف کے اظہار، کسی کا متخیلہ کی پرواز اور کسی کا ٹکنیک کے کمالات کی طرف۔ اور ہر عمل اپنی اندرونی ترکیب کی مناسبت سے جذبات متخیلہ اور ذہن کو موثر کرتا ہے۔ اور اعلیٰ عملوں میں یہ اجزا اس طرح شیر وشکر ہو جاتے ہیں کہ تفریق ہی ناممکن ہو جاتی ہے۔

اس اثر کی نوعیت کے بارے میں کانٹ جیسا معقولی بھی مقر رہے کہ یہ غیر عقلی ہے۔ یعنے یہ علم اور قوت کی نوعیت کی شے نہیں جو عقل و فکر کے توسط سے پہونچا جا سکے۔ بلکہ احساس کی جنس کا ہے جو براہ راست حواس کے ذریعہ محسوس ہوتا ہے۔ یعنے مثلثوں اور زاویوں کی برابری اور آفتاب اور ماہتاب کی کمیت اور فصل کی طرح ہمیں جمالیاتی عملوں کے تاثرات کا علم نہیں ہوتا بلکہ احساس ہوتا ہے۔ اثر ایک فرد ذہنیہ نہیں بلکہ محسوسہ ہے اوسکو عقل وفکر استخراج نہیں کرتی

بلکہ جانتے محسوس کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے اثر کے "اسباب" صرف عقلی تنقید کے بعد معلوم ہوتے ہیں۔ غرض عمل کا جمالیاتی اثر ایک حسیاتی شئے ہے اور اس کے اسباب کی دریافت ایک فکری عمل ہے۔ اور تمام احساسات کی طرح جمالیاتی اثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ اور تمام واقفیتوں کی طرح جمالیاتی اسباب کا بھی علم اور وقوف۔ اکثر فلسفی حتیٰ کہ خود کانٹ تک جمالیاتی اور عقلی تاثر میں فرق اور امتیاز قائم کرنے اور ماننے کے باوجود خلط مبحث کر دیتے ہیں۔ کیونکہ ان کی غیر جمالیاتی دلچسپیوں کے کرشمے "جا اینجا است" کا نعرہ بھر کر ان کا دامن کھینچ لیتے ہیں۔ چنانچہ کانٹ آگے چلکر ٹوٹ جاتا ہے اور جمالیاتی ردعملوں میں بھی ایک قسم کا علمی و وقوفی اور فکری عنصر پس پردہ فرض کر لیتا ہے مثلاً کنول کے پھول کے سفید براق بے داغ رنگ کے "حسن" کے احساس میں اس کے خیال میں بے عصمتی کی طرف ایمائیت کا ایک عنصر بھی داخل ہے یعنی کنول کا پھول گویا اس وجہ سے حسین معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بے داغی ذہن کو عصمت یعنی بے داغی اور بے گناہی کی اخلاقی قدر کی طرف مبذول کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عصمت کی طرف اس طرح کی کوئی ایمائیت تمام تر عصمت کی اخلاقی قدر سے وقوف پر منحصر ہوگی۔ اور خود کانٹ کے باب میں عصمت کو ایک بے داغ شئے کی حیثیت سے مصور کرنے کے مروجہ طرز سے وقوف کی بازگشت تھی۔ جو کوئی محسوسہ قدر نہیں اسی طرح ہگل کے خیال میں کسی تصویر کے پردے پر کسی ایک رنگ کا بسیط استعمال مثلاً حسین نغوانی

یا بلو سے رنگا ہوا ایک وسیع حلقہ اپنی رنگینی اور خوشنمائی کی وجہ سے
پر لطف نہیں معلوم ہوتا بلکہ وحدانیت کی طرف ایمائیت کی وجہ سے۔
غرض ہیگل اور کانٹ کی ناکامی بہت عبرت انگیز اور سبق آموز ہے۔
اور نظریات کے قائم کرنے میں بہت متامل اور عنان کشیدہ رہنے کی
تاکید ہے۔ اپنے اخلاقی اور فلسفیانہ رجحانات اور پیش بندیوں کے علاوہ
کانٹ کو ایک وقت ایک ایسے جامع اور بسیط نظریئے کے قائم کرنے
کی کھلی جو چیدہ چیدہ اور گوناگوں فنون لطیفہ پر عائد ہو سکے جس میں
فنون اور وسیلوں کی خصوصیات کو مردہ گوشت کی طرح جراح فلسفہ
نے چھانٹ کر پھینک دیا ہو۔ فلسفہ ہمیشہ اپنی جرأت رندانہ کو عنان کشیدہ
نہ رکھ سکنے کے باعث رسوا ہوا ہے۔ اور منطقی تکمیل کی کوشش، یک جہتی
اور انتہا پسندی کا شکار ہوا ہے۔ منطقی استدلال میں بنیادی تصورات
و نظریات قائم کرنے اور مسئلہ کے ایک دفعہ اعادے کے بعد انتہائی
نتائج تک پہونچنے سے مفر نہیں۔ اور یہ اکثر اس قدر دور از کار اور مشاہدات
و تجربات سے منقطع ہوتے ہیں کہ بجز فلسفے کی کتابوں کے اور کہیں ان کا
وجود یا گذر نہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ یہ تماشا دیکھنے میں آتا ہے کہ
فلاسفہ اس انتہائی مقام پر پہونچنے سے ڈر جاتے ہیں۔ اور تضاد وہ تخالف
کے مورد ہو جاتے ہیں۔ میرے خیال میں علم منافع اعضا اور علم النفس
کی موجودہ حالت میں اس سے مفر نہیں کہ جمالیاتی تاثرات کو وحدت میں
منتقل کرنے کی کوشش سے باز آیا جائے۔ اور ان کی نوعیت میں تنوع

اور کثرت قبول کر لیا جائے۔ یہ تاثرات نہ صرف حسیاتی اور جذباتی، اور نہ صرف تخیلاتی، اور نہ صرف ذہنی ہوتے ہیں۔ ان میں حسیات، جذبات، تخیل، اور عقل و فکر تینوں کو دخل ہے بعض فنون یا بعض عملوں میں یہ رنگ گہرا ہوتا ہے اور بعض میں وہ۔ ہاں فرق مراتب بغیر یک جہتی کی منزل تک پہونچے ہوئے کر سکتے ہیں۔ اور اس میں بعض انتہا پسند نقاد اور فنکار کے نظریات اور طرز عمل کے باوجود ایک غالب رجحان اور عام بہاؤ کے رخ کا صاف پتہ چلتا ہے۔ اور در اصل خود پکاسو، باربرا، مور اور اسٹراونسکی بھی اتنے انتہا پسند نہیں جتنا ان کے خلاف واویلا مچانے والوں کی صدائے بے ہنگام سے قیاس ہوتا ہے۔ یہاں پر ایک انگلستانی وزیر کا قول یاد آتا ہے۔ کہتا ہے کہ میری حکومت کے خلاف اخباروں اور پرچوں میں جو شور ہے اس کو دیکھکر تو مریخ یا اور کسی تارے کا باشندہ بس یہ قیاس کرے کہ میری حکومت مجانین کا ایک تماشا ہے۔ پکاسو، باربرا ہیپورتھ، مور، اور اسٹراونسکی وغیرہ کے عملوں میں ذہنی عنصر بہ نسبت اپنے متقدمین کے یقیناً کچھ زیادہ غالب ہے۔ مگر حسیاتی عنصر کی شدت صاف نمایاں ہے۔ اور اون کے پچھلے عملوں میں روایتی قدروں کی طرف مراجعت کے بھی آثار صاف ظاہر ہیں۔ وہ خود یا تو کوئی مراجعت محسوس ہی نہیں کرتے یا اس کی کوئی وجہ نہیں بتاتے۔ مگر اس ماننے نہ ماننے یا وجہ نہ بتا سکنے سے مسئلہ کی نوعیت نہیں بدل جاتی کیونکہ اون کا ایسا عمل بہر حال موجود ہے جس میں گریز ہی کا عنصر نمایاں ہے۔ میں اسی طرح کے

عملوں کے متعلق عرض کر رہا ہوں کہ ان میں بھی اختلاف، اور بغاوت کا عنصر صاف نمایاں ہونے کے باوجود دراصل اسقدر نہیں ہے جتنا چیخ پکار کرنے والوں کے شور و غوغا سے معلوم ہوتا ہے۔ اون کے اختراع اور اجتہاد نے زیادہ تر یہ صورت اختیار کی ہے کہ انھوں نے اپنے ماخذ اور قبلہ نما بدل ڈالے ہیں۔ مثلاً افریقہ کے حبشی آرٹ، یا مکسیکو کے مایا یا پیرو کے ان کا آرٹ، یا مشرق کے رمزی ایبسٹریکٹ آرٹ کو ماخذ اور معمولہ مان کر تجربات شروع کر دیئے ہیں۔ یا پھر مصور، نقاش، شاعر اور موسیقی کار نے آپس میں ایک دوسرے کی طرز ادا، اسالیب بیان اور ٹکنیکی ترکیبوں کا تبادلہ شروع کر دیا ہے۔ اگر تمام عالم، تمام زمانوں اور تمام اصناف فنون کو بہ یک نظر دیکھئے تو اجنبیت اور اختراع کا عنصر بہ مراتب سکڑ جاتا ہے۔ یکا سو اور مغربی ماور میں بھی ذہنی عنصر کے نسبتاً زیادہ نمایاں ہونے کے باوجود آخر جذباتی عنصر مفقود تو نہیں۔ جذباتی اثر مفقود تو نہیں۔ ٹکنیک کی بنیادی تکنیکیں مفقود تو ہیں اور آخر ایسا آرٹ جس میں ذہنی پہلو غالب ہو گیا بالکل نئی اور انوکھی شئے ہے؟ ہاں یہ درست ہے کہ شاید آئندہ بہاؤ کا کوئی اور طرح عام رجحان اور رخ نہ قائم ہو سکے جو اس وقت تک محسوس ہوتا تھا۔ اور اس وقت جو عنصر ذہنی معلوم ہوتا ہے وہ دراصل تحت الشعوری قدروں کی بیان پذیری کی ایک کوشش ہو جو ہنوز تجربات کے منازل میں ہونے کی وجہ سے کوئی مقبول عام صورت نہ پکڑ سکی۔

تو ہر فنی عمل حاسہ کی ذکاوت پر کسی خارجی شئے کے ردعمل کا متخیلہ ظہور ہے۔ اور قدر و قیمت کی پرکھ کے لئے اس کسوٹی پر کسا جائیگا کہ اوس میں کہاں تک ذکاوت، تخئیل اور وسیلے پر دستگاہ کی کارفرمائی اور نمود ہے۔ ذکاوت کی اصلی تعریف اوس کی شدت، نزاکت، لطافت اور براقی کے اعتبار سے ہے۔ شدت یعنی یہ کہ احساس کس قدر پر جوش ہے۔ اور براقی یہ کہ وہ کس قدر انفرادی ہے۔ احساس کی شدت توجہ کی یکسوئی، وربستگی اور علائق سے نا آلودگی کی صورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ احساسات و جذبات کی صحت یعنی کسی حقیقی کیفیت سے متعلق رہنے میں رونما ہوتی ہے۔ اور مرکز سے چھٹنے اور تصنع کے دخل سے ظاہر ہوتی ہے۔ اور انفرادیت اس میں مشہود ہوتی ہے کہ احساس کس حد تک مختص ہے کس حد تک ذاتی اور اپنا ہے۔ اور کس قدر محض رسمی، رواجی اور عامیانہ سے الگ ہے۔ احساس کی شدت کے بعد اس کا تنوع بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ یعنی فنکار کو کتنی چیزیں متاثر کر سکیں۔ یہ درحقیقت خود فن کار سے متعلق ہے کیونکہ کوئی ایک عمل نہ اسکا مظہر ہو سکتا ہے۔ اور نہ اس قدر کی معیار پر جانچا جا سکتا ہے۔ مگر پھر بھی موضوع کی جدت اور ندرت ایک حد تک اس کی غمازی کر سکتی ہے۔ متخیلہ کی اصلی چیز محسوسات اور متصورہ کو مشہود اور محسوس بنا دینا ہے۔ تصور کو مجسم اور متشکل کر دینا ہے۔ داخلی کیفیت کا ایک ایسا خارجی پیکر تجویز کرنا ہے جو اوس کو بالکل آنکھ کے سامنے لا کر کھڑا کر دے

خیال اور کیفیت کو ایک متعینہ اور مقررہ ہیأت اور صورت دینا اور اوسکو متعین اور مقرر صورت میں پیش کرنا ہے کہ اوس کا غیر پر کوئی صاف نقش اتر سکے۔ یہ بات متخیلہ کے جزئیات اور تفصیلات پر حاوی ہونے سے اور عمل کو من حیث ایک کل کے دیکھ سکنے سے پیدا ہوتی ہے اور عمل کے نقش کی تکمیل اور اجاگری سے ظاہر ہوتی ہے۔ ظہور وہ آخری شکل ہے جو فن کار کی تکنیکی مہارت نے صناع تخیل کے وضع کردہ ہیکرا ور ہیأت کو دی ہے یعنی وہ روپ جسمیں یہ عالم خیال سے نکل کر منظر عام پر آتا ہے یہی وہ صورت ہے جسمیں عمل روشناس ہوتا ہے اور کوئی غیر اوسکو دیکھ سکتا ہے۔ یہ فنکار کی اپنے وسیلے پر قدرت اور اوسکو اپنے اغراض و مقاصد کے تابع کر لینے اور اوسکی تمام امکانی صلاحیتوں سے پورا فائدہ اٹھا لینے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر جانتا ہے کہ الفاظ سے کیا فائدہ اٹھا لینا ممکن ہے۔ نقاش جانتا ہے کہ پتھر سے کیا کام لے لینا ممکن ہے۔ مصور جانتا ہے کہ خطوط سے کیا لطف پیدا کر دیا جا سکتا ہے۔ اور رقاص جانتا ہے کہ جسم و اعضاء کی حرکت سے کیا سحر کر دینا ممکن ہے۔ اور مغنی ہے مغنی مہمل آوازوں کو معنویت اور کیفیت سے سرشار اور لبریز کر دے سکتا ہے۔

انتہائی منطقی صحت کی کوشش بحثوں کو اختتام تک پہونچانے کے بجائے اون کو اور الجھا کر چھوڑ دیتی ہے۔ اور گو منطقاً یہ رویہ ناگزیر ہو اور من حیث ایک مطمح نظر اور انتہائی نصب العین کے درست اور بجا بھی ہو مگر عملاً ایک منزل آجاتی ہے جہاں اس کو "بس" کہنا پڑتا ہے۔ اور اس

کوشش سے باز آجانا ہی قطع محبت کا واحد ذریعہ ہے۔ اور کوشش کو
جاری رکھنا ایک دلچسپ عقل بازی ہو جاتی ہے چنانچہ تمام علوم و فنون
میں ایک عملی حد مقرر ہے جہاں پر منطق اور فلسفہ تو "بس" کہہ دیتے ہیں۔ تو
لامتناہی فلسفیانہ عقل بازی سے درگزر اور ناقابل حصول انتہائی منطقی
صحت سے درکنار تمام انسانی مصنوعات کو دو اصناف پر تقسیم کر سکتے ہیں۔
ایک وہ جو روزمرہ کی رفع حاجت کی تحریک کے ماتحت بنائے جائیں۔ اور
دوسرے وہ جو ایک ایسی تحریک کے ماتحت تخلیق ہوں جس میں رفع حاجت
کا خیال یا تو مطلق دخیل ہی نہ ہو یا کچھ یونہی سا محض بطور ایک بہانے کے ہو۔ چینی
فنکاروں کے ہزاروں ہزار روپئے کے ایک ایک گلدان اور مجمر، اور ہسپانی
انصار کے ہزاروں اور ہزار روپئے کے لیس کے ایک ایک تھان، محض رفع
ضرورت سے وراء اور قدروں کے حامل ہیں۔ جو انکو اسقدر گراں بہا
بنائے ہوئے ہیں۔ اور یہ قدریں اوسی نوع اور جنس کی ہیں جنکو ہم ابتک
لطف پرور فرح بخش اور دلکشا وغیرہ کے نام سے موسوم کرتے آئے ہیں۔
اور اس طرح کے گلدان اور مجمر اور لیس جیسا کہ آپ دیکھ چکے بیک وقت فنکار
کے ایک خاص طرح سے موثر ہونے کا نتیجہ اور اسکے خاص طرح سے عمل پیرا
ہونیکا ظہور دونوں ہیں۔ اسطرح کے تمام عملونکی تخلیق کا سبب ایک خاص طرح
سے موثر ہونا اور ایک خاص طرح کی سرگرمی ہے۔ اور ان سب کے سب کی
شان تخلیق اور ساخت کا اصلی مواد اور ان سبھوں میں قدر مشترک وہی تین عناصر
ثلثہ ہیں یعنی ایک شدید احساس، ایک رسا تخیل اور ایک کامل مہارت تمام

فنون لطیفہ کی بنیاد انھیں تین باتوں پر ہے۔ فنون لطیفہ کے تمام عملوں میں انھیں اجزا کا ظہور ہوتا ہے۔ اور تمام عمل انھیں قدروں کی کسوٹی پر کسے جائیں گے۔ وجود میں آنے کی شان اور اسباب و علل جس طرح کے موضوعات کو ان میں ہاتھ لگاتے ہیں اون کی نوعیت جو کوائف ان میں مستور ہوتے ہیں اون کی صنف، اور جو تاثر وہ ابھارتے ہیں اوسکی کیفیت کے اعتبار سے تمام فنون لطیفہ کے عمل ایک جیسے ہوتے ہیں۔ ان کی ابتدا اور انتہا دونوں حواس و حسیات یا احساس و تاثرات سے بندھی ہوتی ہے۔ اور یہی مشترکہ داخلی عناصر بتھوفن کے نغمہ جیسی غیر مادی اور روداں کے بت جیسی مادی شئے کو ایک ہی صنف کے تحت یکجا کر دیتے ہیں۔ اور ظاہرا بالکل منفرد ہونے کے باوجود دونوں کو ایک عمل کی حیثیت سے ہم جنس اور معنوی حیثیت سے ہم صنف کر دیتے ہیں۔ دونوں ایک شدید احساس کا بازگشت، ایک شدید احساس سے لبریز اور احساس ابھار دینے کے ساز و سامان سے معمور ہیں دونوں میں تخیل نے اپنے اپنے طور پر ساحری کی ہے۔ اور دونوں میں وسیلے فنکاروں کے ہاتھوں میں بالکل موم ہو گئے ہیں۔ ان میں فرق صرف اوس شئے کے اعتبار سے ہے جو فنکاروں نے اپنے واسطے کے طور پر استعمال کئے ہیں۔ یعنی اوس وسیلے کے اعتبار سے جو وہ اپنے احساس و جذبات و تخیل کے اظہار کیلئے صرف میں لائے ہیں بتھوفن نے آواز اور روداں نے دھات اور پتھر۔ فنون لطیفہ کے فنکار وسائل الگ الگ استعمال

کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کا احساس ہی اس طرح کا ہوتا ہے کہ صرف ایک خاص ہی وسیلے کے توسط سے متشکل اور مجسم ہو سکے۔ اور صرف خاص خاص وسائل ہی کے ذاتی عوارض و خصوصیات اس مخصوص احساس سے میل کھائے اور اس قسم کے ہوتے ہیں کہ اس احساس کی ترجمانی کر سکیں۔ غرض فنکاروں کے وسائل توجداگانہ ہوتے ہیں مگر ہر عمل کی اساس انھیں تین ترکیبی اجزاء پر ہوتی ہے اور اسی وجہ سے مختلف لباسوں میں ہونے کے باوجود سب کی ذات اصلاً ایک ہوتی ہے۔ مگر مستعملہ وسیلے کی نوعیت اور اس کے ذاتی خواص و عوارض کی وجہ سے عمل کی ظاہری صورت اور اجزائے ترکیبی کے آپس کے تناسب میں زمین و آسمان کا فرق آجاتا ہے کسی میں مادی عنصر کا لطف زیادہ اجاگر ہوتا ہے اور حلقے کو نسبتاً زیادہ لطف و انبساط بخشتا ہے اور کسی میں غیر مادی پہلو زیادہ اجاگر ہوتا ہے اور تخیل کو نسبتاً زیادہ متاثر کرتا ہے کسی شاعر کی نظم میں شفق کا بیان پڑھ کر جو اس طرح کا حظ اور لطف نہیں ملتا جو تصویر کے پردے پر ایک جیتی جاگتی پھولی ہوئی شفق دیکھ کر۔ شفق کی لفظی تصویر میں مصور کے پردے پر کی شفق کے آب و رنگ کی بہار کہاں سے آسکتی ہے ؟ شفق کی تصویر دیکھ کر آنکھ صرف ایک منافع الاعضائی فریضہ نہیں انجام دیتی۔ شفق صرف آنکھ کو دکھائی نہیں دیتی بلکہ پر لطف محسوس ہوتی ہے۔ اور لطف کا احساس بہ جز مشاہدے کے اور کسی شے کا مرہون نہیں۔ یہ لطف بلا کسی غیر عینی عنصر کے توسط کے ہوتا ہے اندھا صرف

یہ نہیں کہ شفق کو دیکھ نہیں سکتا بلکہ یہ لطف کسی طرح نہیں محسوس کر سکتا۔
برخلاف اس کے کوئی افسانہ پڑھ کر متخیلہ لطف اندوز ہوتا ہے۔ اور
حواس وحسیات براہ راست گویا متاثر نہیں ہوتے۔ غرض گو ہر جمالیاتی
عمل میں حسیاتی، متخیلی اور تکنیکی تینوں عنصر ضرور موجود ہوتا ہے مگر ترکیب
میں ان کی نسبت بہت مختلف ہوتی ہے۔ مختلف فنون دراصل ان مختلف
حاسوں کے، یا مختلف حاسوں کے مختلف مدارج پر موثر ہونے کی وجہ
سے وجود میں آگئے ہیں۔ کوئی اس حاسہ سے وابستہ ہے اور کوئی اُس
حاسہ سے۔ کوئی سماعت سے کوئی بصارت سے۔ اور مختلف حاسوں
پر پورا اثر ڈالنے کے لئے یا یوں کہئے کہ مختلف طرح کے احساسات و کوائف
کو کما حقہ، حواس پر روشن کرنے کے لئے فن کاروں نے وسائل بھی مناسب
چن لئے ہیں۔ کسی نے رنگ کسی نے صوت اور کسی نے خطوط وجسامت یا پھر
بعضوں نے الفاظ و حرکات و اشارات وغیرہ کو جو حاسوں کی بہ نسبت متخیلہ
پر زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔

مختلف فنون کی ایک دوسرے پر برتری ایک بہت مختلف فیہ بحث
ہے۔ بے لینی نقاشی کو مصوری سے آٹھ گونہ مشکل تر کہتا تھا۔ لیونارڈو
مصوری کو افضل تر ترجمان قرار دیتا تھا۔ انجیلو جواب میں پہلو تہی کرتا تھا۔
شیلے شاعری کو اکمل ترین کہتا ہے۔ اور جونس معماری کو سارے فنون
کا نچوڑ بتاتا ہے۔ اس قضئے میں ایسوپ کے قصص میں وہ قصہ قول فیصل کا
حکم رکھتا ہے جس میں ایک شیر کو ایک تصویر جس میں آدمی شیر کو پچھاڑے

ہوئے ہے دکھا کر اوس پر آدمی کی برتری اور تفوق جتائی ہے۔ شیر تصویر کو دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ تصویر انسان نے بنائی ہے۔ اگر کوئی شیر بناتا تو آدمی پستو کی طرح اوس کے پنجل میں بے بس ہوتا۔ تمام مصوروں اور نقادوں کا یہی حال ہے۔ ہر کوا پنے پر ایک اعتماد باطل ہے اور سب اپنی اپنی زعم باطل میں اپنے اپنے منظور نظر فنوں کو آسمان پر چڑھائے ہوئے ہیں۔ مہندس مہندسی کو، مصور مصوری کو اور شاعر شاعری کو۔ کانٹ اور ہیگل کے سے فلسفی گو وہ فنون کے بارے میں غیر جانب دار ہو سکتے تھے اور ایک محدود معنی میں تھوڑا تھے بھی مگر اون کو اپنے فلسفیانہ انہماک نے اون فنون کے حق میں برتری کا فتوی دینے پر مجبور کیا جس میں غیر مادی عنصر غالب ہوں۔ بلکہ کانٹ اور ہیگل تو اصناف بھی اسی اعتبار سے مقرر کرتے ہیں۔ کانٹ ذہنی، جبلی اور جذباتی اور ہیگل رمزی، کلاسیکی اور رومانی۔ ذہنی وہ ہے جس میں ذہنی تصورات وسائل ہیں یعنی با معنی الفاظ۔ جبلی وہ ہے جس میں الفاظ کے بدلے حرکات سے کام لیں علی ہذا القیاس۔

رمزی وہ ہے جس میں خیال ہنوز مادہ پر قابو نہ پا سکا ہو یعنی خیال ہنوز مادے کو ایک متعارف طور پر متشکل نہ کر سکا ہو۔ اور کلاسیکی وہ ہے جس میں مادی اور ذہنی پہلو برابر کے حریف ہوں اور رومانی وہ ہے جس میں مادی عنصر تقریبًا عنقا ہو گیا ہو۔ ظاہر ہے کہ یہ اصناف دراصل خود عمل کو نہیں بلکہ اون کی ایک مفروضہ برتری ثابت کرنے کے امکان کو نظر میں رکھ کر کئے گئے ہیں۔ اور عملوں کی ظہوری ہیأت، مادی ساخت اور حواس و

حسیات سے سارے ربط کو بالائے طاق رکھکر ایک نری عقلی تخئیل کے ماتحت مرتب ہوئے ہیں۔ ان میں حاسوں اور حواسوں کو ایک دم نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اور وسائل جیسی بیّن جنس کا مطلق لحاظ نہیں رکھا گیا۔ اور نہ زمانی اور مکانی ترکیب کے اعتبار سے جو تقسیم ممکن ہے وہ اس میں کسی طرح سمو سکتی ہے۔ مثلاً یہ ممکن ہے کہ تمام فنون کو دو اصناف پر تقسیم کیا جائے۔ ایک وہ جن میں زمانی قدریں ملحوظ ہوں جیسے موسیقی اور رقص؛ دوسرے وہ جن میں مکانی قدریں دخیل ہوں جیسے مہندسی، نقاشی اور مصوری وغیرہ۔ مکانی فنون میں بعض وہ ہیں جو حجم اور جسامت سے وابستہ ہیں مثلاً مہندسی اور نقاشی، اور بعض وہ جو صرف سطح کے احساس سے مثلاً مصوری۔ اس منطقی اور عقلی تقسیم میں فنون کو جو حاسوں سے خاص ربط ہے اس کا کہیں سراغ نہیں حس اور احساس کا مخرج حواس خمسہ ہیں۔ اس اعتبار سے فنون جن حواسوں سے متعلق ہوں ان پر تقسیم ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک صنعت وہ ہو سکتی ہے جو باصرہ سے متعلق ہو مثلاً مہندسی، رقص، نقاشی وغیرہ اور دوسری جو سامعہ سے متعلق ہو مثلاً نغمہ، شاعری وغیرہ وغیرہ۔ مگر زمان و مکان یا حواسوں کے اعتبار سے تقسیم کرنا یوں ناکافی پڑ جاتا ہے کہ بعض میں زمانی و مکانی دونوں قدریں ملحوظ ہیں۔ اور بعض دو دو حواسوں سے وابستہ ہیں۔ اس وجہ سے فنون لطیفہ کو اصناف میں تقسیم کرنے کا سب سے آسان

طریقہ اوس مادے کے اعتبار سے ہے جو اوس میں بیان کا وسیلہ ہے حیات کا احساس جسامت دار عمل میں زیادہ کامیابی سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ نقاش، جو جسامت کے احساس کے معاملہ میں خاص طور پر ذکی الحس ہے اپنے احساس کو پتھر، دھات لکڑی یا اسی قسم کی چیز کے توسط سے بیان کرتا ہے۔ اسی طرح مصور جو رنگ اور روشنی کے بارے میں خاص طور پر ذکی الحس ہے آب و رنگ کے مدد سے بہت کامیابی کے ساتھ اپنے تاثرات کو بیان کر دے سکتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس بعض تاثرات، حرکات، بعض آواز اور بعض الفاظ کے وسیلہ سے بہت آسانی سے بیان ہو سکتے ہیں۔ تمام ممکن فنون میں کچھ سات زیادہ مروج ہیں۔ زیادہ وسیع ہیں۔ اور ترقی وارتقاء کے بہت سارے مدارج طے کر چکے ہیں۔ مصوری بواسطۂ خطوط و رنگ نقاشی جواب تقریبًا صرف مختلف قسم کے پتھروں اور دھاتوں ہی کے واسطے سے کی جاتی ہے۔ مہندسی جس میں مصوری کی طرح سطح اور نقاشی کی طرح حجم و جسامت دونوں سے کام پڑتا ہے۔ موسیقی جو اس اعتبار سے ممیز ہے کہ اس میں جو وسیلہ مستعمل ہے وہ اور تمام دیگر فنون کے وسائل کی طرح غیر جمالیاتی افادی مقصد کے لئے کام میں نہیں لایا جاتا ہے۔ اور اسی کا ہم جولی رقص جو ایک جبلی طور پر ادائے مطالب صرف حرکات کے ذریعہ کرتا ہے۔ اور ادب جو داخلی جذبات، وکوائف کو، اور تمام فنون کی بہ نسبت زیادہ کامیابی کے ساتھ الفاظ میں بیان

کر سکتا ہے۔

جس مادے یا جس حاسّے سے وہ متعلق ہوں یا زمانی یا مکانی ہونے
کے علاوہ فنون اس اعتبار سے بھی اصناف میں تقسیم کئے جا سکتے
ہیں کہ وہ ایک جامد صورت میں عملوں کو پیش کرتے ہیں یا رواں
اور بہتی ہوئی صورت میں۔ یعنی عملوں کے اجزائے ترکیبی علی حالہٖ قائم
رہتے ہیں یا بدلتے رہتے ہیں۔ یعنی سارا عمل بیک وقت پیش نظر
ہوتا ہے یا باری باری سے۔ مثلاً مصوری اور نقاشی میں پہلی صورت
ہوتی ہے۔ ساری تصویر اور سارا بت بیک وقت نظر کے سامنے ہوتا ہے۔
بخلاف اس کے رزمیہ، نغمہ یا رقص میں اجزا ٹکڑے ٹکڑے ہو کر نظر کے
سامنے باری باری سے آتے ہیں۔ اس طرح کے فنون میں فنکار پہلے
ایک اثر اور بعد کو ایک اور اثر پیدا کر سکتا ہے۔ تمثیل نگار ایک بات
کو مضحکہ انگیز صورت میں دکھا کر اس اثر کے زائل ہونے کے قبل مضحکے
کو الم میں تبدیل کر دے سکتا ہے۔ ابھی ایکٹر اسٹیج پر ہنس رہا تھا اور معاً
کسی وجہ سے رونے لگا۔ پہلے مصرع کی اٹھان میں تضحیک، تمسخر یا ذم کا
ایک شائبہ ہے اور دوسرے مصرعے میں کوئی ایسی بات کہہ دی جس نے
مضمون کا رخ ہی بدل دیا۔ نقاش یا مصور اس طرح کا متضاد اور
بدلتا ہوا نظارہ نہیں دکھا سکتا۔ وہ آدمی کو غمگین یا ہنستا ہوا دکھا سکتا
ہے۔ پھول کو شگفتہ یا مرجھایا ہوا دکھا سکتا ہے۔ ایک ہی پھول میں دونوں
کیفیتیں بیک وقت نہیں دکھائی جا سکتی۔ ادب میں اسی طرح کی ایک

اور خصوصیت بھی ہے۔ اوس کا وسیلہ لفظ ہے۔ اور لفظ میں ذہن اور خیال کو کسی طرف پھیر دینے کی یا منتقل کر دینے کی جو طاقت ہے وہ اور کسی وسیلہ میں نہیں۔ کیونکہ لفظ تو خاص اسی کام کے واسطے وضع ہی ہوا ہے۔ اور انسان نے یہ شئے ایجاد کر کے تمام خارجی اور داخلی اشیا اور کوائف کو الفاظ میں مبدل کر دیا ہے۔ ہر لفظ ایک بدل ہے ایک ایما رہے ایک رمز ہے ایک علامت ہے جو ذہن میں کسی شئے یا کیفیت کی یاد دلا دیتا ہے۔ اور کوئی نہ کوئی تصور وادی خیال میں لا کھڑا کر دیتا ہے۔ اور اکثروں کی ایمائیت اتنی عام اور دلالت اتنی بسیط ہے کہ محض ایک لفظ یعنی ایک ہلکا سا اشارہ بہت سا اور داخلی: جزوی کیفیت کے اعتبار سے بہت متنوع قسم کا مفہوم ادا کر دیتا ہے۔ کسی اور وسیلہ میں مفہوم کو اتنی تعمیم، تنوع اور ایجاز کے ساتھ نہیں ادا کیا جا سکتا۔ لفظ سامع کے تخیل کے حق میں ایک اشارہ ہے۔ ہر لفظ سننے کے ساتھ ساتھ ذہن میں متعدد اور متنوع نقوش خود تخیل کی طرف سے ابھر آتے ہیں۔ کسی نے "پھول" کہا اور آپ کے ذہن میں کوئی نہ کوئی پھول خود بخود آ گیا۔ کان میں "درخت" کا لفظ پڑا اور کسی قسم کا درخت ذہن میں مصور ہو گیا۔ یعنی تصور کے بعض اجزا ذہن اپنی طرف سے فراہم کر لیتا ہے۔ "خوبصورت آدمی" سنا اور ذہن میں متعدد شکلیں آ کھڑی ہو گئیں۔ یہ خوبصورت آدمی" کا لفظ کان میں پڑنا کوئی مقررہ اور متعینہ شکل ذہن میں نہیں لاتا۔ اس کی ایمائیت گورے اور سانولے رنگ، اور گداز و چھریرے بدن،

اور سرو بھی اور بوٹے سے قد پر سب یکساں حاوی ہے۔ سوائے حرکات کے اور وہ بھی الفاظ کی نسبت سے بہت محدود پیمانے پر، کوئی دوسرا وسیلہ اس طرح اشاروں میں ادائے مطلب نہیں کر سکتا۔ اور نہ ذہن کو اپنے طور پر مطلب کا ایک جزو پورا کر دینے کو چھوڑ دے سکتا ہے۔ مثلاً مصوری اور بت تراشی میں "خوبصورت آدمی" ایک ایمائی اور رمزی عام علامت نہیں رہتی جس کو مصور اور نقاش کے مخاطب کا متخیلہ اپنے اپنے طور پر مرتب کرے۔ بلکہ "خوبصورت آدمی" ایک مجوزہ شکل و صورت اختیار کر لیتا ہے۔ نرگسی آنکھیں ستواں ناک کتابی چہرہ یا اسی طرح کی اور کوئی مخصوص مفصل اور مقررہ ہیأت۔ اسی طرح اگر مصور "آسمان" کے متعلق کچھ کہنا چاہے تو اسے بعینہ وہی کیفیت اپنے پردے پر اتارنی پڑتی ہے جو وہ مخاطب کے ذہن میں اتارنا چاہتا ہے۔ وہ "لاتا نیرنگ سے ہے رنگ نئے چرخ مخیل" کہکر خود آپ ہی نیرنگی کے رنگ کی مصوری نہیں چھوڑ سکتا۔ اوسکو یہ رنگ خود بھرنا ہوگا غرض ادب کے علاوہ اور تمام فنون میں عام تخئیلیں خاص میں مبدل ہو جاتی ہیں۔ "خوبصورت آدمی" اور "آسمان" مخصوص شکل و صورت قبول کر لیتے ہیں۔ نقاش اور مصور کا خوبصورت آدمی اور آسمان کا بیان جزوی تفصیلی اور طویل ہوتا ہے۔ وہ اتنے گول مول طریقے پر ادائے مطلب نہیں کر سکتے اور اس کے علاوہ بھی اون کو ایک اور زحمت ہے گو یہ زحمت صنفی اور فنی اور اصلی ہونے کے ساتھ ساتھ

رسمی، رواجی اور اتفاقی بھی ہے۔ یعنی ایک حد تک یہ خود ان فنون کی اصل و نہاد کا عکس ہے۔ اور اس حد تک واقعی اور اصلی ہے۔ اور ایک حد تک محض فن کاری کی روایات اور اتفاق کا عکس ہے اور اس معنی میں محض اتفاقی ہے۔ تقریباً تمام عالم میں مصوری اور بت تراشی وغیرہ میں اوس طرح کا بیان بہت کم مروج تھا اور اب بھی بہت کم ہی مروج ہے جسکو ادب میں "دلالت غیر وضعی" کہتے ہیں یعنے الفاظ کے اصلی لغوی معنی اور اوس کے فنکارانہ مفہوم میں عدم تطابق۔ مثلاً لفظ "شیر" سے مراد جانور شیر نہیں بلکہ بہادر آدمی لفظ "لعل" سے مراد جواہر لعل نہیں بلکہ معشوق کے لب اور لفظ "نرگس" سے مراد پھول نرگس نہیں، بلکہ معشوق کی آنکھیں مغربی نقاشی اور مصوری کی فنی روایات میں اسکی گویا اجازت نہیں موضوع شکل کا کسی اصلی یا دیومالائی وضعی شکل سے تطابق لازمی ہے۔ یعنے تصویری شکل کو کسی اصل کی نقل ہونا چاہئیے۔ مشرق میں بھی تطابق ہی عام ہے گو انحراف، مغرب کی بہ نسبت زیادہ مروج ہے۔ غرض بالعموم غیر ادبی بیانات اوس وقت تک بامفہوم اور بامعنی نہیں ہو سکتے جب تک بیان ہو بہو درست نہو یعنی کسی مغادسہ اور استعارہ اصل کے مماثل نہو۔ ان فنون میں استعاروں اور کنایوں سے گویا کام نہیں لیا جاتا۔ مصور شاعر کی طرح گلاب جیسے گال اور کنول جیسی آنکھیں نہیں کہہ سکتا۔ یعنی وہ گال کی جگہ گلاب کا پھول اور آنکھ کی جگہ کنول کا پھول نہیں بنا دے سکتا۔ اُسکو گال

اور آنکھ کی جگہوں پر ایسے خطوط اور شکلیں بنانی ہونگی جن کو دیکھنے والا آنکھ اور گال کے بالکل مماثل اور مشابہ پائے۔ یہ مماثلت اور مشابہت کی بحث پھر ایک اور سلسلے میں آئے گی۔ جہاں فنون لطیفہ کے فنی نصب العین اور موضوعات کی بحث ہوگی۔ مگر فی الحال یہ زاویہ نگاہ نہیں ہے سردست ہم لوگ صرف مختلف فنون کے مادی وسائل اور طرز بیان کی چند خصوصیتیں مطالعہ کر رہے ہیں۔ اوس وقت یہ نقطۂ نگاہ زیر بحث ہوگا کہ تمام فنون کی غرض و غایت ہی، یعنے اون کا مقصود آخری ہی، اور ان کا موضوع ہی فطرت کا چربہ اتارنا ہے۔ اون کو اصولاً فطری چیزوں کی شبیہہ اتارنا ہی چاہیئے۔ فن کار غیر فطری یا نافطری چیزیں بالکل بنا ہی نہیں سکتا۔ مگر یہاں پر نصب العین اور موضوع کی جنس سے بحث نہیں یہاں پر وسیلہ اور طرز بیان معرض بحث میں ہے۔ یعنی ادب اور رقص کے سوا تقریبًا تمام فنون کا مادی وسیلہ اور اس وجہ سے طرز بیان بھی ایسا ہے جو صرف جزءً تفصیلاً تخصیصًا اور طوالت کے ساتھ مطلب ادا کر سکتا ہے۔ اگر ایک پردے پر گلاب اور کنول کا پھول بنا دیا جائے تو کوئی اون کو دیکھکر یہ مفہوم نہیں پا سکتا کہ اس سے مراد ایک "خوبصورت آدمی" ہے جس کے گال گلاب اور آنکھیں کنول جیسی ہیں خواہ اوس کی گلاب اور کنول کی شبیہہ کسی قدر فطری اور اصل کے مطابق ہو۔ بیان کا بے مفہوم ہونا فن کار کے گلاب اور کنول کی ہو بہو تصویر اتارنے یا نہ اتارنے پر منحصر نہیں ہے۔ بلکہ وسیلے اور طرز

میں یا اہلیت نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔ اوس میں ایمائیت اور رمزیت سے فقدان کی وجہ سے ہے۔ "گلاب جیسے گال" سنکر جو مفہوم ذہن میں آتا ہے وہ گال کی جگہ گلاب کی تصویر دیکھکر نہیں آتا۔ "گل عارض" اب میں بامفہوم ہے۔ اور تصویر میں گالوں کی جگہ گلاب بے مفہوم۔ گو بکاسو ڈالی اور جپاگل کے بعد شاید یہ کہنا درست نہ رہا ہو۔

مشرقی اور مغربی فنون کے ساتھ اب دو اور طرح کے فنون بھی جمالیات کی دنیا میں داخل ہو گئے ہیں۔ ایک وہ جن کو قبائلی کہتے ہیں۔ ان کے ماخذ مختلف جبشی النسل اقوام یا قدیم امریکن قوموں سے ممکن ہیں۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ ان عملوں نے مغرب کی جمالیاتی دنیا میں بہت جلد قدم جما لیا۔ اور بہت سے جمالیات کے ماہرین ان کی روشنی میں اپنے نظریئے اور قدروں پر نظر ثانی کر رہے ہیں۔ یہ آرٹ بالکل اور قسم کا ہے۔ اور اس کی قدریں بالکل جداگانہ ہیں۔ یہ مغربی نظریئے کے مطابق حامل جمال تو نہیں۔ مگر ان میں جوش اور شدت احساس کا وہ زور ہے کہ ان کے مروجہ مغربی اصطلاح میں ناجمیل ہونے کے باوجود ان کو فنون لطیفہ کے عملوں سے خارج نہیں کر دیا جا سکتا۔ اور دوسرا ماخذ اوس زمانے کے فنون ہیں جب انسان یا تو ہنوز مکمل انسان ہی نہ ہوا تھا یا اپنی انسانیت کے بالکل ابتدائی منازل طے کر رہا تھا۔ جمالیاتی فنکاری کی عمر تقریبًا انسان یا کم از کم انسانیت کے برابر معلوم ہوتی ہے۔ پچاس ساٹھ ہزار برس سے زیادہ پرانی تصویریں انسانوں کے فطری اور قدیمی مسکن یعنے پہاڑوں کے غاروں

میں پائی جا چکی ہیں۔ اور اس سے بھی زیادہ عمر کے دستوں اور پھلوں پہ کام کئے ہوئے اوزار اور ہتھیار کثرت سے ملتے ہیں۔ دور افتادہ بحرالکاہل جزیروں کے وحشی قبائل ہیں جو تہذیب و تمدن کے اعتبار سے ہزاروں در ہزار سال پیچھے ہیں، ہنوز کپڑوں کے استعمال سے نا آشنا ہیں اور جنسی تعلقات سے بر ملا سرراہے فراغت کر لیتے ہیں۔ بدن کو رنگنے اور گلوں میں ہار ڈالنے کا دستور عام ہے۔ سوشیولوجی کے ماہرین کا خیال ہے کہ زیوروں کا رواج کپڑوں کے رواج سے قدیم ہے یعنی خوشنمائی کا احساس، خوشنما بننے کی کوشش، خوشنما بنکر موثر کرنے کا جذبہ اور خوش نمانی ہوئی شئے سے لطف اندوز ہونا اور اس کے سحر میں پڑ جانا تہذیب و تمدن کا اثر نہیں بلکہ شاید جبلی اور ازلی ہے۔ موجودہ مغربی خواتین کی استعمال پر درعریانی اور نیم نمائی یا اونکی مشرقی بہنوں کی حنا، غازہ و گلگونہ نوازی کوئی نیا تماشا نہیں جو حال میں یعنے صرف دو ڈھائی ہزار برسوں سے وجود میں آگیا ہو بلکہ ایک جبلی اور فطری عنصر کی نمو ہے جس کی اساس نفسی یا شاید منافع اور حیات ہی تک پہونچی ہوئی ہے۔ اور افادہ پرستوں نے افادہ کا جو مفہوم بنا رکھا ہے اوس معنی میں غیر افادی ہے حنا، غازہ، گلگونہ اور گودنے سے اوس طرح کی کوئی ضرورت نہیں رفع ہوتی جس طرح کی سردی میں ٹاٹ سے بدن ڈھانک لینے سے یا بھوک میں خشک چنے چبا لینے سے۔ مگر ظاہر ہے کہ خوشنما بننے کا دستور بے سبب نہیں، بے مفہوم نہیں۔ بے

ازنہیں۔ اس کی اپنی ایک مخصوص افادیت ہے۔ اور ایک محض جبلی تقاضے اور جذبے کی نمود ہے۔

خوشنما بنانا ایک تڑپ کا تقاضا ہے۔ ایک حسرت اور آرزو کی نمود ہے۔ ایک اضطراب کی نکاسی ہے۔ اور ایک شوق اور ارمان کی تجسیم ہے، اور خوشنما شئے ایک سامان لطف وانبساط ہے ایک برقی مشین ہے جس سے لطف ونشاط کی لہریں منتشر ہوتی ہیں اور دل ودماغ میں "رسیو" ہوتی ہیں۔ جمالیاتی فنکاری مختلف طریقوں پر خوش نما چیزیں بناتی ہے۔ اور مسرت کا چشمہ رواں کردیتی ہے۔

# باب سوئم

## تخلیق و تعمیر اور اس کا سرچشمہ

فنکار کیوں تخلیق و تعمیر پر مائل ہوتا ہے؟ اس کے پس پشت کونسی شئے کارفرما ہے؟ عہد عتیق کے نظریات و تصورات ہم تک نہیں پہونچے۔ ان کی جدید تاویلیں۔ یونانی دور کی تاویل کہ فنکارانہ سرگرمیاں ایک اُسی جنس کی شئے ہیں جیسے بچوں اور جانوروں کا نقلیں اتارنا — ایک دوسری تاویل کہ فنکاری اک ازلی مقصدیت کی اپنے حصول کی راہ میں کاوش ہے۔ ایک اور تاویل کہ فنکاری شعور مطلق کی خود شعوری کا ایک لمحہ ہے — فطری اور انسانی تخلیق — اک ہیجان و اضطرار کا اپنے نکاس کی راہ تلاش کر لینا۔ تحت الشعوری خواہشات کا اپنے حسب منشا ایک شئے تخلیق کرکے اپنے کو پورا کر لینا — فرار کا نظریہ — کھیل کا نظریہ — یہ یک کرشمہ دو کار — اظہار و ظہور اور عرض و بلاغ —

آرٹ کا چشمہ کب ابل پڑا نہیں کہا جا سکتا۔ کیسے ابل پڑا نہیں کہا

جا سکتا۔ کہاں ابل پڑا نہیں کہا جا سکتا۔ اور کیوں ابل پڑا ایک بہت مختلف فیہ بحث ہے۔ اور اوس وقت تک طے نہیں پا سکتی جب تک فلاسفۂ معقولات یہ نہ تسلیم کر لیں کہ یہ سوال "فلسفہ" کا یعنی نری قیاس آرائی کا نہیں بلکہ دراصل نفسیات کا ہے۔ اور علمائے نفسیات اپنے معملوں میں تجارب کے ذریعے نفسیات کے تحت الشعوری سرچشمے کا سراغ نہ پالیں۔ یہ منزلیں ہنوز افق پر بھی نمودار نہیں ـــــ مگر عقل و فکر علم نفسیات اور اوس کے تجارب کے انتظار میں ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھی نہیں رہ سکتی تھی بالخصوص ارتقائے علوم کے اوس دور میں جب فکر پیمائی، عقل جنبانی اور قیاس آرائی ہی علم و وقوف کا واحد ذریعہ تھی اور اسی کے حاصل تحصیل کو "علم" کا اعتبار حاصل تھا۔

آرٹ کا چشمہ مدت مدید سے ابل رہا تھا۔ چین و ماچین سے لیکر مصر و یونان تک ابل رہا تھا۔ اور تقریبًا تمام معروف صورتوں میں ابل رہا تھا۔ شاعری، ہندسی، مصوری، نقاشی، رقص اور سرود سے تمام دنیا روشناس تھی۔ مگر ہمیں اس کا سراغ نہیں ملتا کہ عہد عتیق کے فن کار اور نقاد اس چشمے کا سرچشمہ کیا ٹھہرائے تھے ـــــ اس کی غرض و غایت کیا قرار دیتے تھے۔ اس سے فائدہ اور حاصل کیا سمجھتے تھے۔ اس سے کام کیا لیتے تھے۔ خود اوس کے دور کے نظریات و تصورات تو غالبًا ہمیشہ کے لئے لاپتہ ہو گئے۔ مگر دور حاضرہ میں اس کا سراغ لگانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور علما و محققین نے متعدد نظریات پیش کئے ہیں۔ اکثر تاویلیں

مذہبی ضروریات و جذبات کو سرچشمہ ٹھہراتی ہیں ــــ خال خال اس جنس کے جذبات کا بھی مذکور ہے جس کو اب ہم "جمالیاتی" قرار دیتے ہیں ۔ مگر یہ تاویلیں تمام تر ہماری ہیں ۔ قیاسی ہیں ۔ تاریخی اور خود صناع یا اوس کے معاصر کی زبانی نہیں ــــ مگر جب فنکارانہ تخلیق و تعمیر کی روایات ہزاروں در ہزار سال کی قدامت کو پہونچ چلیں اور نوبت یونانیوں کی آئی تو ایک عجیب و غریب فرعِ علوم پیدا ہوئی جس کی غرض و غایت ہی حقایق تک رسائی اور رازِ حقیقت کی پردہ کشائی تھی ۔ کچھ زمانے تک دنیا و مافیہا اور خارجی اور طبیعاتی حقائق سے لپٹا رہنے کے بعد یہ انسان اور اوس کے افعال و حرکات کی طرف رجوع ہوئی ــــ سوفسطائی تحریک کے ردعمل کے طور پر اس فرعِ علم کے ماہرین یعنے "فلاسفہ" خود حضرتِ انسان کی طرف ملتفت ہوئے اور انسان اور اوس کے افعال و حرکات "فلسفے" کا محبوب ترین موضوع بن گئے ۔

آرٹ جیسی کثیر الرواج، مقبول اور مستعملہ شئے کی طرف فلسفہ جیسے علم کی متجسس نگاہوں کا اٹھنا ناگزیر تھا ۔ اور جو ناگزیر تھا وہ ہو کر رہا ــــ غالباً وہ پہلا فلسفی جو آرٹ کے مسائل کی طرف باضابطہ رجوع ہوا افلاطون تھا ــــ یعنی تقریباً چار سو سال قبل مسیح آرٹ کی فلسفیانہ تاویلیں شروع ہوئیں ۔ افلاطون نے اس کو ایک نقالی قرار دیا ۔ اور ظاہر ہے کہ آدمی، شیر اور ہرن کے بت اور تصویریں ایک طرح ان فطری مخلوقات کی نقلیں اتارنے کی کوشش میں ہیں ۔ اور یہ آدمی اور جانوروں

کے بتوں کو آدمی اور جانور کی "نقل" کہہ سکتے ہیں۔ جب مصوری اور نقاشی یعنے تصویر اور بت "نقال" اور "نقل" ٹھہرے تو ان کی "تخلیق" کا جذبہ یعنی فن کارانہ سرگرمیاں اور مساعی اور ان کا سرچشمہ بھی اسی طرح کی ایک شئے قرار پائی جس کے تحت اور طرح کی نقالیاں ظہور پذیر ہوتی ہیں مثلاً بچے جو دیکھتے ہیں اوس کی نقلیں اتارتے ہیں۔ بندر آدمی کے افعال و حرکات کی نقل اتارتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ یعنے فنکارانہ تخلیق و تعمیر بھی اوسی جنس کی ایک شئے ہے جیسی اور تمام ساری نقالیاں اور نقل اتارنے کے جذبے کے تحت انجام پاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بعض اصناف فنون کی اتنی آسان اور کھلی ہوئی تاویل ممکن نہیں۔ مگر اس طرح کے فنون نظر انداز کردہ شدہ رہے۔ اور مصوری، نقاشی اور اداکاری وغیرہ جیسے فنون کو ملحوظ رکھکر تاویل کیگئی جنمیں اس طرح کی تاویل ممکن ہے۔

دو ہزار برسوں میں فلسفہ کہاں سے کہاں پہونچ گیا۔ اور فلسفے کی سیل میں بہہ کر فلسفیانہ تاویلیں بھی کہاں سے کہاں پہونچ گئیں۔ افلاطون کی تاویل فنکاری کی ایک تاویل تھی گو فلسفے کی نقطۂ نگاہ سے۔ بعد کی تاویلیں دراصل فنکاری سے وابستہ ہی نہیں۔ وہ دراصل فنکاری کی تاویلیں ہی نہیں۔ وہ کچھک اور تری "فلسفہ" ہیں یعنی فلسفی اب فنکاری کی تاویل میں کوشاں نہیں بلکہ اپنے فلسفے کے۔ اوس کی تبلیغ بلکہ نواخوانی اور مدح سرائی میں۔ وہ اپنے نظام فلسفہ کو اتنا بسیط، جامع اور ہمہ گیر بنانے اور دکھانے میں لگا ہے کہ کائنات کی ہر شئے اوس کے احاطہ میں محیط ہو۔ اور چونکہ آرٹ

بھی کائنات کا ایک جز ہے اس لئے خواہ مخواہ وہ اس کی لپیٹ میں آجاتا ہے اور ایک ایسے "کل" سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کا بجز بعض مدرسۂ فلاسفہ کے دماغ کے اور کہیں وجود ہی نہیں۔ ان تاویلوں کو ان فلسفیوں کے فلسفہ کی حیثیت سے تو مطالعہ کیا جا سکتا ہے کیونکہ یہ اون کے فلسفے کے اجزا ہیں مگر فن کاری کے سلسلے میں ان کا مطالعہ بحر الکاہل میں کود پڑنے کے برابر ہے۔ یعنی ایک نہ پایاں کے سمندر میں ہاتھ پاؤں مارتے مارتے فنا ہو جانا ہے۔ جب کسی مسئلہ کو کانٹ اور ہیگل جیسے سخن ہاف اپنا تختہ مشق بنا رکھیں تو اوس کے سلجھنے کی کیا امید ہو سکتی ہے۔ بالخصوص جب وہ اس مسئلہ کو اپنی اصلی دلچسپیوں کے محض طفیل میں ہاتھ لگائیں۔ یعنی جب وہ اپنے نظام فلسفہ کا تمام اور تکمیل دکھانے کے لئے اور اس کے اعیاوے کے طور پر عالم کے ہر ذرے کو اس میں سمو یا ہوا دکھانے کے پیچھے پڑے ہوں۔ کانٹ اور ہیگل "فلسفی" تھے اور اس دور میں فلسفہ ایک ایسی قدر کی دریافت کا نام تھا جو سما سے لے کر سمک تک ہر شئے پر تمام وکمال حاوی ہو — ان دونوں کے فلسفے میں آرٹ ایک فوق البشری شئے میں مبدل ہو جاتا ہے۔ کیونکہ خود بشریت ہی ایک فوق الطبعیاتی "کل" کا محض جزو خفیف ہے۔ کانٹ کے فلسفے میں یہ شئے اک قسم کی ازلی "مقصدیت" ہے جو کائنات کی تمام سرگرمیوں کے روپ میں پوری ہو رہی ہے۔ یعنی تمام کائنات اک مقصد ازلی کے پورا ہونے کا تماشہ ہے۔ اور جمالیاتی سرگرمی بھی اس کل کا ایک جزو ہے۔ اور ہیگل

کے فلسفے میں یہ شئے ایک قسم کا شعورِ مطلق ہے جو خود آپ اپنے شعور کیلئے
کوشاں ہے یعنی اک شعورِ مطلق "خود شعور" بن جانے کے لئے سرگرم
عمل ہے۔ اور کائنات اسی سرگرمی کا شگوفہ اور ظہور ہے۔ اور آرٹ
شعورِ مطلق کی خود شعوری کی ایک فی الجملہ رفیع منزل ہے۔ فنکار وہ
ہے جس میں شعورِ مطلق فی الجملہ خود شعور ہو جاتا ہے۔ اور فنکاری شعور
مطلق کے عمل تخلیق کا ایک ہلکا سا چربہ ہے۔ یعنے ایک ادنی پیمانے
پر اوسی طرح کی ایک شئے ہے۔ ان کلی نظریات کا فلسفہ میں کیا مرتبہ
ہے خارج از بحث ہے۔ مگر آرٹ کو یا کسی انسانی فعل کو اس طرح کی
کلی اور فوق الطبیعاتی قدروں کا ایک جزو بنا دینا اور اس جزو کی حیثیت
سے اوس کا مطالعہ اور تاویل اب چنداں دلچسپ اور مفید نہیں
ہوتا۔ اس رو سے انسان اور تمام افعال انسانی ایک بازیچۂ ازلی"
ہیں۔ انسانی تخلیق و تعمیر دراصل "انسانی" نہ رہتی۔ اس کا سرچشمہ
عالم بالا میں منتقل ہو جاتا ہے۔

بنیادی اور اساسی تخلیق و تعمیر یہ فنکارانہ سعی بس اتنی بات کا نام
ہے کہ انسان اپنی محنت اور کاوش کے توسط سے کچھ فطری مواد کو از
سر نو اپنی مرضی اور خواہش کے موافق منظم اور مرتب کرلے۔ کلہاڑی، چاقو،
پلنگ اور کرسی بنانے والا بجز اس کے اور کچھ نہیں کرتا کہ لوہے اور لکڑی
وغیرہ کو جو خود فطری شیا ہیں اون کو از سر نو مرتب کر دیتا ہے۔ وہ خود لوہے
اور لکڑی کا خالق نہیں۔ وہ خلقی اشیا کا محض ناظم اور مرتب ہے یعنی

گویا موجودات دو طرح کی مخلوقات پر مشتمل ہیں۔ ایک لوہے کی کان اور درخت جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان کسی طرح اور کسی مقام پر دخیل نہیں۔ اور دوسری کلہاڑی اور کرسی جیسی چیزیں جن کے معرض وجود میں آنے میں انسان ایک مقام پر دخیل ہو جاتا ہے۔ ان روزمرہ کی چیزوں کی تخلیق کرنے میں تخلیق کے پس پردہ کام کرنے والا جذبہ یعنی محرک عمل، مفید مطلب چیزوں کی تخلیق یعنی رفع ضرورت ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں کہ فنکار کا محرک عمل اس طرح کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا۔ اور نیز یہ کہ ایک روزمرہ کی کام چلاؤ کلہاڑی اور کرسی کو اعتبار جمالیاتی عمل کا حاصل نہیں۔ ان کے فنکارانہ عمل کا اعتبار حاصل کرنے میں ایک اور مرحلہ آتا ہے۔ یعنے ان میں بعض جمالیاتی قدروں کا بھر دینا بھی ضروری ہے ۔۔ اور انھیں قدروں کی تخلیق یعنی کسی انسانی مخلوق کو ان سے معمور کرو دینا جمالیاتی فنکاری ہے۔۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ یہ قدریں کہاں سے آتی ہیں یعنی فنکار یہ قدریں کس طرح تخلیق کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ذہن میں حواس و حسیات و احساس و تخئیل ہی کی پرورده اور مخلوقہ ہو سکتی ہیں۔ اور حوادث زندگی، اتفاقات زمانہ اون کے زیر اثر مرتبہ متخیلہ اور تکنیکی مہارت ہی کی راہ سے آسکتی ہیں۔ کیونکہ فنکار کے اوزار کی جھولی میں ان کے سوا کچھ ہوتا ہی نہیں۔ حواس و حسیات اور فطری خارجی اشیا کے مابین ردعمل سے احساس اور متخیلہ ایک خاص طرح مرتبہ اور تیار ہوئے ہوتے ہیں اور جب کسی مہیج یا کسی تصور کی چھیڑ سے دل

دماغ اور اعصاب ہیجان میں آجاتے ہیں تو ہیجان اپنے نکاس کی راہیں ڈھونڈھنے لگتا ہے۔ متخیلہ مشتعل اور برانگیختہ ہو جاتا ہے۔ متحرک ہو جاتا ہے۔ یعنی حوادث زندگی اور واقعات و زمانہ سے فراہم شدہ مواد کو طرح طرح سے ترتیب اور ترکیب دینے لگتا ہے۔ اک تخیلہ عالم نظروں میں آکھڑا ہوتا ہے اور تکنیک اس تمام تخیلہ کیف و عالم کو کسی وسیلے میں مبدل کرنے لگتی ہے۔ مثلاً کسی دوشیزہ کے نظارے یا تصور نے رباب دل کے تاروں پر ضرب لگادی ہے اور اس کے رخساروں کی رنگینی، شادابی اور تازگی کا عالم بندھا ہے۔ رنگینی، شادابی اور تازگی کا جو مخصوص آن اور انداز احاطۂ احساس میں ہے اس کو متخیلہ اپنی ترکیب و ترتیب کی عمل پیرائی سے اور لطیف تر اور پر کیف تخیل کرے گا۔ کوئی ایسی منسلکہ قدر کوئی ایسا تجربہ تخیل میں زندہ ہو جائے گا جس میں رنگینی، شادابی اور تازگی کی بہار تیز تر اور امتزاج لطیف تر ہو۔ مثلاً کوئی مراد پر پہونچا ہوا گلاب کا پھول۔ احساس اور تخیل کی مدد سے آدمی کے گال میں گلاب کی قدریں بھر جائیں گی۔ اور متخیلہ میں ایک رخسارہ جو رنگینی، شادابی اور تازگی میں مثل گل کے ہو مصور رہو گا۔ اور ادب کا تکنیکی وسیلہ اس مصورہ عالم کو اپنی جنس یعنی الفاظ میں مبدل کرنے لگے گا اور آدمی کا رخسارہ "گل عارض" ہو جائے گا۔ یعنی تکنیک احساسی اور تخیلہ کیف کے لئے ایک "بدل" وضع کرے گی۔ علیٰ ہٰذالقیاس کلہاڑی کی تخلیق میں احساس اور تخیل کلہاڑی کے پھل اور دستے کو اپنی اپنی جداگانہ اور پھر آپس کے ربط کے اعتبار

سے لانبائی، چوڑائی اور موٹائی میں خاص خاص مقدار و حجم اور تناسب کا تخیل کریں گے۔ اور کرسی کی تعمیر میں اوس کے پایوں کی گولائی کو اوس طرح کا وضع کریں گے جیسا کسی محسوسہ اور مخیلہ نقش اور کیف سے میل کھانے کے لئے درکار ہو۔ یعنی تخلوق احساس اور تخیل کی پروردہ ہوگی۔ ویسی ہوگی جیسی احساس و تخیل میں ہے۔ بالعموم آدمی سے گال گلاب جیسے نہیں ہوتے۔ روزمرہ کی کام چلاؤ کلہاڑی اور کرسیاں ایسی نہیں ہوتیں۔ یعنی حیاتی قدروں کے اعتبار سے اس توازن، تناسب اور لطافت کی حامل نہیں ہوتیں۔ یعنی فنون لطیفہ کا سرچشمہ دراصل حواس و حسیات کی غیر معمولی ذکاوت ہے۔ کیونکہ بعد کی اور تمام باتوں کا دار و مدار بالواسطہ دور یا قریب کی نسبت سے انھیں سے وابستہ ہے۔ حوادث زندگی اور اتفاقات زمانہ سے رد عمل قبول کرنا، متخیلہ میں تجارب کا منسلک ہونا، فراہم شدہ مواد کی کثرت اور تنوع تمام کی تمام چیزیں حواس و حسیات کی ذکاوت پر منحصر ہیں۔ جو شخص غیر معمولی ذکاوت نہ رکھتا ہو وہ فنکار نہیں ہو سکتا کیونکہ اوسکا متخیلہ اور اوس کی شخصیت اوس طرح مرتب ہی نہیں ہو سکتے کہ تخلیق و تعمیر کا کام سرانجام دے سکیں۔

میرے خیال میں تو ایک بڑا اور سچا فنکار ذکی الحسی کا مجروح کردہ ایک خوں چکاں پھڑکتا ہوا دل ہے۔ ایک ساز ہے جس پر ہر طرف سے ضربیں پڑ رہی ہیں۔ ایک رباب ہے جس کے تار ہزاروں اشیا سے اس طرح مل گئے ہیں کہ اوس سے بہتوں سے ملی ہوئی ایک آواز نکلی چلی آتی ہے،

ایک ہستی ہے جو ایک کے بجائے چند آنکھیں رکھتی ہے۔ ننگی آنکھوں
کے بجائے ایسی آنکھیں رکھتی ہے جن پر کچھ کار عینکیں اور دوربینیں
چڑھی ہیں۔ جو اور نہیں دیکھ پاتے اونکو وہ دیکھ لیتا ہے جس کو اور،
سادہ اور بے رنگ پاتے ہیں اوسے وہ شفق سے زیادہ رنگ میں
شرابور دیکھتا ہے۔ اور نیرنگئ مشہود سے بے کیف ہوکر غایت اضطرار
اور ہیجان کے عالم میں والہانہ ایک حرکت کرنے لگتا ہے بلکہ خود بخود اوس سے
سرزد ہونے لگتی ہے۔ ورنہ شیکسپیر کا ایریل والہانہ پھول پھول مدھ
کیسے چوستا پھرتا ہے۔؟ اور خواجہ حافظ دیوانہ وار ایک تل پر سمرقند
اور بخارا کیسے پھینکنے لگتے ہیں۔ شیکسپیر اور حافظ دونوں کے ساز دل غم روزگار کے
ساز سے ہم آہنگ ہیں نغمہ اور شعر اون کے رباب دل کی جھنک ہے جو ایک
ملے ہوئے ساز سے عود کر رہی ہے۔ مگر ان کے ساز ذی روح ہیں اور ان
میں ایک لچک ہے جو بنیادی جھنک میں انبساطی "اور ٹون" کا اضافہ
کردیتی ہے۔ ایک ترنگ اور مستی ہے جو روح فرسائی کو خاطر میں نہیں لاتی۔ جو
"غم ہستی" سے نشاط و سرود کا مواد تجرید کرلیتی ہے۔ جو "قید حیات" کی شفقت
اور صعوبت اور "بند غم" کی سختی اور تلخی کو نغمے اور شعر میں مبدل کردیتی ہے۔
جس میں درد، سوز اور گداز تو بلا کا ہے مگر روح فرسا نہیں بلکہ روح پرور،
جاں گسل نہیں بلکہ جاں بخش، تباہ کردینے والا اور دبا دینے والا نہیں بلکہ
بچا لینے والا اور اوچھال دینے والا۔ یعنی اس میں درد، سوز اور گداز نے
مستی، جوش اور ترنگ کی صورت اختیار کرلی ہے۔ یہ فن کارانہ دل و دماغ

اور اسناد مزاج کی ترتیب کی اک اور خصوصیت کی وجہ سے ہے جس کی طرف
اشارا آچکا ہے۔ یعنی یہ کہ وہ عالم اضطرار و ہیجان میں ہماؤ شما کی طرح
منتشر اور پراگندہ نہیں ہو جاتی۔ بلکہ اک فعل تخلیق و تعمیر کی صورت
لے لیتی ہے جس میں متخیلہ اک صناع اور ہیئت کار بن جاتا ہے۔ اور
تجربۂ وجود اور قید حیات سے فراہم شدہ مواد کو اپنے طور پر از سر نو
مرتب کرنے لگتا ہے۔ جس میں یہ جمع شدہ مواد اوس کی رہنمائی اور ہدایت
کاری میں اک اور ڈھنگ اور آہنگ سے مربوط ہونے لگتا ہے۔ یعنے
فنکار کا اضطرار و ہیجان ہمارے اور آپ کے اضطرار و ہیجان کے برابر
نہیں۔ انتشار اور پراگندگی کے مرادف نہیں۔ بلکہ وہ اضطرابی صرف
اس مخصوص اور محدود معنی میں ہوتا ہے کہ اوس کا طرز عمل اور طریق کار
یعنی اوس کا تخلیقی اور تعمیری رد عمل قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کی رہنمائی
اور ہدایت کاری میں نہیں سرانجام پاتا جیسا ہمارے اور آپ کے
ساتھ ہوتا ہے۔ بلکہ شعور جمال اور تخئیل کی پروردگاری کی رہنمائی اور
ہدایت کاری میں عقل و فکر کے آئین کے مطابق آگے نہیں بڑھتا چلا
جاتا بلکہ ہیجان و اضطرار کے سکون اور طمانیت کے پیچھے۔ اک نا معلوم
ناگفتہ مبہم، نامتعین منزل کی طرف یعنی "کس نہ دانست کہ منزل
گہ مقصود کجا ست" کی جنس کی۔ بس "ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے
می آید" کی قسم کی۔ یعنے جو ناشعوری یا تحت الشعوری ہوتی ہے۔ جو
ذہن کی گہرائیوں میں دبی اور مستور رہتی ہے۔ جو رفتہ رفتہ ابھرتی آتی

ہے منظم اور مرتب ہوتی جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ناگہاں ایک مقام
ایسا آجاتا ہے جہاں، الللہ الحمد ہر آں چیز کہ خاطر می خواست، کے ملنے
کا احساس ابھر آتا ہے۔ جہاں شعور جمال، متخیلہ کی قوت پروردگاری، تلاش
حیات اور تحت الشعوری تقاضے مطمئن ہو جاتے ہیں اور ادیب کو وہ مل
چکتا ہے جس کے پیچھے وہ نکلے۔ یعنی ایک ایسا پیکر موضوع ہو چکتا ہے
جو مزاج اور منشا کے عین مطابقت اور موافقت میں ڈھل رہا ہو۔ ایسا ہوتا
ہے جس سے بہتر گمان میں بھی نہیں۔ جو گویا اک نادانستہ نیم دانستہ مطلوب
کا میسر آجانا ہوتا ہے۔ جو بالعموم "تجربۂ وجود" اور "قید حیات" میں
میسر نہیں ہوتا۔ جس کو تجربۂ وجود اور قید حیات میں دل ترستا ہے مگر
نہیں پاتا۔ جس سے دنیائے ہست و بود اور کارخانۂ فطرت خالی ہے۔
جو نمائش گاہ عالم میں ناموجود ہے۔ جو قدرت کی تقصیر کا مداوا ہے۔
جو ان نقائص اور معائب سے منزہ اور مبرا ہے جو عالم وجود کی اشیا
اور تجارب کو داغدار کر دیتے ہیں۔ اور جس سے مشاہد بالعموم آلودہ
ہوتے ہیں۔ جس سے تمام آلودگیاں بد گوشت کی طرح چھانٹی ہوئی
ہوئی ہیں۔ جو صرف ایسے ہی اجزا پر مشتمل ہوتا ہے جو آپس میں بالکل
چسپیدہ، پیوستہ اور ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ جس میں جزو جز کا ربط
بالکل نمایاں اور صاف ہوتا ہے۔ جو تناسب، توازن اور ہم آہنگی کا
ایک حسین و جمیل نظارہ ہے۔ مثلاً عالم ہست و بود میں کسی فرد کے جی
کا اصلی حال نہیں کھلتا۔ یعنی ایسی ہستیاں نہیں ملتیں جن کے دل کا

حال بر ملا مشہود ہو رہا ہو۔ دل کی نیت تک رسائی محال ہے۔ مگر افسانوں، ناولوں اور تمثیلوں کے تمام کرداروں کے دل کی نیتیں آئینے کی طرح دیکھی جا سکتی ہیں یعنی ہمیں ایسی نایاب ہستیاں مل جاتی ہیں جن کے دل کا حال بر ملا مشہود ہو۔ روزگار واقعات اور معاملات کو اس قدر گھول مٹھا کر دیتا ہے اور زندگی میں گوں در گوں واقعات و معاملات اس قدر ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہوتے ہیں کہ ان کا سر رشتہ ایک پیچیدہ گرہ بن کر ہو جاتا ہے۔ کسی ایک کا تخلص اور مجرد مطالعہ مشکل ہے۔ ناولوں اور تمثیلوں میں غیر متعلق واقعات جگہ ہی نہیں پاتے۔ جو کچھ ہوتا ہے وہ سب بس لگتا ہوا متعلق اور ملحق ہی ہوتا ہے یعنی وہاں ایسے واقعات رو پذیر ہوتے ہیں جنکا سر رشتہ ہاتھوں میں ہو۔ علیٰ ہٰذا القیاس دنیا میں کہیں ویسے موزوں، بے عیب اور حسین جسم و اعضا نہیں دیکھے جا سکتے جیسے یونانی فنکاروں کے ایفرو ڈائٹ اور اپولو کے بتوں میں۔ اور ویسے قدرتی مناظر روشناس نہیں جیسے امپرشنسٹ مصوروں کی تصویروں میں۔ گویا عالم اضطرار میں متخیلہ وہ اشیا اور واقعات وضع کر لیتا ہے جو اس کو مطلوب ہوتے ہیں۔ یہ عالم ہست و بود میں نیست و نابود ہیں۔ جو صرف متخیلہ ہی تخلیق کر سکتا ہے۔ جس کو متخیلہ عدم سے وجود میں لے آتا ہے جس نیست کو تخیل اور تصور نے ہست کا اعتبار دے رکھا ہے جس کو وضع کر کے اس نے اپنا شوق پورا کر لیا ہے۔ اپنا جی بھر لیا ہے۔ اپنی حسرت نکال لی ہے جو نفسیاتی حسرتوں، ارمانوں، آرزوؤں، تمناؤں اور منشاؤں کا ظہور اور حصول ہے۔

جو انسانی تصور کی اوج پرواز ہے۔ جس سے بڑھکر تصور اور گمان میں کبھی نہیں۔
اور میرے اور آپ کے لئے جمالیاتی فنکاری کا یہی ماحاصل ہے کہ اس طرح
کی مثالی اور نایاب اشیا کا ایک خزانہ فراہم ہو گیا ہے اور اک نمائش
کھل گئی ہے۔

کانٹ اک قدم اور آگے بڑھتا ہے۔ مگر اس کا اقدام بحقیقت
عقل و فکر کے صحرائے بے برگ و گیاہ اور عرصہ گاہ بے رنگ و بو کی
طرف ہے۔ کیونکہ وہ در پردہ آرٹ کی آزاد جذباتی اور نفسیاتی سرگرمیوں
کو عقل و فکر کے راستے پر لگا دینے کے برابر ہے۔ وہ دراصل آرٹ
کا خضر و رہنما قوائے عقلیہ اور ذہنیہ کو بنا دیتا ہے۔ گو ڈرڈر کر۔ ذرا
سہمے ہوئے انداز میں۔ ایک آڑ اور حجاب قائم کر کے۔ وہ فن کارانہ
سرگرمی کو "حصول مقصد کی راہ میں مساعی" قرار دیتا ہے۔ یعنی فنکار
کا رہنما اور ہدایت کار "مقصد" ہے۔ مگر یہ مقصد مردان خدا کی طرح چشم
عالم سے روپوش رہتا ہے کیونکہ معینہ اور مقررہ اور قابل ضبط قدر نہیں۔
بلکہ ہدایت غیبی وغیرہ کی جنس کی ایک شے ہے جو غائبانہ قبلہ نما کی
طرح کام کرتی رہتی ہے۔ یعنی جب فنکار سرگرم عمل ہوتا ہے تو اس کے
ذہن میں ایک مافوق الطبیعی مقصدیت کارفرما ہوتی ہے اور اس کی
کاوشیں اسی مافوق الطبیعی معبود ذہنی کے حصول سے وابستہ ہوتی ہیں۔ میں
میں عرض کر چکا ہوں کہ مافوق الطبعی عناصر کو بیچ میں ڈالنا دراصل فرار
تصور فہم ہے۔ ناقابل تشریح و تاویل ہونے کا اعتراف ہے۔ "مقصد"

تو ایک دانستہ، مقررہ اور معینہ ہی شے کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ نادانستہ، نامعلومہ، نامعینہ، مبہم اور نامنضبط مقصد ایک تقریباً بے مفہوم بات ہے۔ فنکارانہ سرگرمی کو "حصول مقصد کی راہ میں مساعی" قرار دینے کے یہی معنی ہو سکتے ہیں کہ عمل ذہن میں مرتبہ اور مکملہ موجود ہو اور فنکار اس مکملہ او رمرتبہ شے کو جو ذہن میں قبل سے موجود ہے وسیلے میں محض مبدل کرتا ہو۔ مگر آپ حواس واحساس کے رد عمل کی نوعیت کے سلسلے میں دیکھ چکے ہیں کہ حسیاتی، احساسی اور نفسیاتی جز دعمل ایک مبہم، نامنضبط اور مخلوط جنس کی شے ہوتا ہے۔ اور متخیلہ اور تکنیک کی عمل پیرائی کی طرز میں دیکھ چکے ہیں کہ دوران تعمیر میں یہ طرح طرح سے برابر ایک دوسرے پر موثر ہوتے ہیں اور یہ سلسلہ تکمیل عمل تک برابر جاری رہتا ہے۔ یعنی کوئی مکملہ او رمرتبہ شے معہود ذہنی وجود میں نہیں ہوتا۔ اور ہیأت کے بیان میں آگے آپ پھر دیکھیں گے کہ فنکار کے ذہن میں کوئی ہیأت موجود نہیں ہوتی بلکہ رفتہ رفتہ شکل پکڑتی جاتی ہے۔ اور فنکار کسی ماحضر اور مقرر معہود ذہنی کو اپنے وسیلے میں مبدل نہیں کرتا۔ بلکہ عمل رفتہ رفتہ ٹکڑے ٹکڑے کر کے شکل پکڑتا چلا جاتا ہے۔ اور مکمل ہونے کے پہلے نابود ہوتا ہے۔ یعنی کسی مکملہ وجودی حیثیت سے۔ کوئی فنکار یہ نہیں کہہ سکتا کہ "آخری" ہیأت کیا ہوگی۔ کیونکہ کوئی آخری ہیأت اخیر تک پہونچنے کے قبل ہوتی کہاں ہے؟ بلکہ اکثر جہاں بڑی محنت سے ایک خاکہ مرتب بھی کئے ہوتے ہیں وہاں بھی بڑے سے بڑے فن کار

دوران عمل میں تحریف کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور یہ تحریف قوائے عقیلہ نہیں کرتے متخیلہ کرتا ہے۔ اور کسی "پیٹرن" اور "موڈل" کے اتارنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنے شعورِ جمال اور ذوقِ سلیم کی تسکین کے لئے۔ کسی عقلی آئین کے تحت نہیں کرتا بلکہ اپنے مذاق کے۔ اور کسی عقلی مثال اور نمونے سے تطابق پیدا کرنے کے لئے نہیں کرتا بلکہ اپنا ہنوز نامعلوم اور نا تشعیبہ منشا پورا کرنے کے لئے۔ ایسی شے وضع کرنے کے لئے جو اس کو مبہم طور پر مطلوب تھی۔ اور اب (ا) گئی۔ جو اس کے تحت الشعوری تقاضوں، ارمانوں اور حسرتوں کا حصول ہے۔ اور اس حیثیت سے تشفی بخش اور طمانیت پرور ہے۔ کشمکش اور تناؤ کا محلل ہے۔ اضطرار و اضطراب کا نکاس ہے۔

مگر کانٹ اپنے تینوں "کرٹیک" کے چکر میں پڑ گیا تھا۔ وہ عقلی حسیاتی اور الوہی کے مابین ثالث بننا چاہتا تھا۔ اور تینوں کے حق دلانا چاہتا تھا۔ اور ناکام رہا۔ اور پھر اس کے پیش نظر یونانی فنکاری کی روایات اور اصول و ضوابط تھے۔ آپ نے دیکھا ہے کہ یونانی تمثیلوں کے خاکے ہی مرتب کر لینے کو عمل کا "تیار" کر لینا قرار دیتے تھے۔ گویا اصلی "عمل" اسی ذہنی خاکے کی تکمیل کی راہ میں مساعی کے برابر تھا۔ بعض فنون میں "تیاری" کی منزل اور بھی تکمیل سے قریب تر پہونچ جاتی تھی۔ مثلاً بت تراشی اور مہندسی وغیرہ میں انھوں نے "مثالی" قدریں وضع کر رکھی تھی۔ اور بت تراشی اور مہندسی مثالی شکلوں کا اتار لینا اور تیار کر لینا تھا۔ اعضا کے تناسب، جسامتوں کا توازن اور خد و خال کے خطوط مقررہ تھے۔ ادن میں مصری فنون کی طرح

غیر انفرادی اور رسمیہ قدریں صاف نمایاں ہیں۔ اور بت تراشی اور نقاشی پرکار، چاند رولر اور اقلیدس کی مرہون ہو کر رہ گئی تھی۔ وہ چینی فنکاری کی طرح ذاتی، انفرادی اور من مانی نہ رہی تھی۔ وہ فنکار کے اپنے شعور جمال اور مذاق سلیم کی تخلیق نہ رہی بلکہ یونانی ریاضیات، ہندسی اور عقلی نظریات و تصورات کی یعنی اوس میں ایک عقلی عنصر کا انضمام و دخیل ہوتا تھا۔ یعنی فنکاری محض کاری گری میں مبدل ہو گئی۔ بڑے بڑے دعوؤں کے باوجود یورپ میں یہی روایت مروج رہی یہاں تک کہ پچھتر اسی سال قبل مذاق نے پلٹا لیا۔ یورپی فنی روایات کی روشنی میں کانٹ ایک حد تک حق بجانب تھا۔ اوسکے پھلنے پھولنے کو بہانہ ہو گیا۔ اوس کے معقولی رجحان اور غلو کو ایک سہارا حاصل ہو گیا۔ جو بات تکنیک کے متعلق ایک حد تک درست تھی اوسی طرح کی ایک بات، کانٹ نے غیر تکنیکی یعنی مادی قدروں کے متعلق بھی کہہ دی اور ایک عقلی گو مافوق الطبیعی قدر فنکار کے دل میں بھی متمکن کر دی۔ یعنی یہ کہ فنکار کا کوئی "مقصد" ہوتا ہے۔ اور بچاؤ کا یہ پہلو رکھا کہ اس مقصد کو نامقررہ اور نامتعینہ چھوڑ دیا۔ مگر اب اس نظریے پر زیادہ توجہ کی ضرورت نہیں جب خود عقل و فکر ہی نفسیاتی خواہشات اور تقاضوں کا ایک محض آلۂ کار مانی جاتی ہے یعنی عقل و فکر محرک عمل نہیں بلکہ جذبات و خواہشات۔ اور عقل و فکر محض اوس کا ایک آلہ اور اوزار ہے۔ اور علمائے نفسیات کی تحقیق میں خود جذبات و خواہشات کا سرچشمہ تحت الشعور میں مدفون ہے یعنی لاشعوری ہے۔

مگر بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری در اصل فرار کی ایک صورت ہے۔ زندگی کی جدوجہد سے گریز ہے۔ دایۂ خود فراموشی کی آغوش میں پناہ گزینی ہے۔ افیون کی جھوٹی تسلی ہے۔ خواب خوش میں زندگی کی تلخیوں کو بھلا دینے کی کوشش ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ فنکاری اِس طرح کا ایک مشغلہ ہے جیسا لڑکوں کا بالو کا قلعہ بنانا یا کاغذ کی ناؤ بہانا۔ محض ایک کھیل ایک جی لگی۔ گو وہ یہ تسلیم کرتے ہیں کہ یہ کھیل بالغ مذاق کی پیداوار ہے۔ بالغ مذاقوں کے لئے ہے۔ اور رفعت مرتبت کے اعتبار سے انسان جیسے اشرف مخلوق کے شایاں ہے۔ فرار کا نظریہ تو سطحی ہے کیونکہ جب تک زندگی کی جدوجہد کو ایک خاص اور محدود طرح کی جدوجہد کے مرادف نہ بنا دیا جائے فنکاروں کی جگر کا دی، دیدہ ریزی اور عرق افشانی کو حیاتی جدوجہد کی فہرست سے باہر کیسے کر دے سکتے ہیں۔ اور اس نظریہ کے حامل ہی کرتے ہیں ایک خاص فلسفیانہ اور اقتصادی نظریئے اور جوش کے غلو میں آ کر وہ دین و دنیا کو بھلا دیتے ہیں۔ ان کی دنیا سمٹ کر محض اقتصادی ہو جاتی ہے۔ اور اس سمٹی ہوئی اقتصادی دنیا کو بھی وہ وہی مخصوص صورت دیدیتے ہیں جو ایک خاص نظریئے کے مطابق ان کے خیال میں ہونا چاہیئے۔ اقتصادیات میں بھی وہ ارتقا کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ جو پہلے تھا وہ نہ یاں آیندہ کیا ہو گا خدا معلوم۔ بس جو کچھ ہے حال ہے۔ اور حال کی بھی اک مخصوص صورت ہے۔ اور ساری قدروں کو بس اسی حالیہ اور مخصوص سلپچے میں ڈھلی ہونا چاہیئے۔

اور اس کے اغراض و مقاصد کے حصول کا آلہ کار ہونا چاہیئے ورنہ وہ بے کار، لغو اور رائیگاں ہے۔ اس نظریئے کے ماتحت جدوجہد کار خانوں میں جسمانی محنت کے مرادف ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک بہت محدود، یک جہتی اور غالی نظریہ ہے۔ مگر فنکاری کے لئے از اقسام بازیچہ ہونے کا نظریہ تمام تر غلط نہیں۔ کیونکہ وہ کھیل کی تعریف بھی ایک خاص طرح کرتا ہے یعنی ہر وہ فعل جو محض لطف و انبساط کے لئے کیا جائے وہ ایک کھیل ہے۔ یا یہ کہ کھیل طفلانہ قوت عمل کی فضولی کا نکاس ہے۔ اور کھیل رفعت مدارج کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہیں۔ اور فنون لطیفہ کھیل کی وہ رفیع ترین صورت ہے جو انسان وضع کر سکا ہے۔ اس نظریئے میں ایک پہلو نظر انداز کر دیا گیا ہے جس سے اس کی جامعیت میں نقص آگیا ہے ورنہ جس پہلو کو یہ اُجاگر کرنا چاہتا ہے وہ بذات خاص درست ہے۔ یعنے فنون کا محض وابستۂ لطف و انبساط ہونا۔ اور اُس کا انسان کے حق میں ویسا ہی ضروری اور اہم ہونا جیسا کہ بچوں کے حق میں کھیل، جو بیک وقت طفلانہ قوت عمل کی فضولی کا مخرج بھی ہے اور جس کے بغیر لڑکوں کی زندگی وبال جان بھی ہو جائے۔ مگر اس میں فنون لطیفہ کو جو غموں سے خاص وابستگی ہے وہ روشن نہیں ہوتی۔ اس صورت میں ہم جمالیاتی عمل میں درد، اثر اور سوز کا تقاضا نہیں کر سکتے۔ اور عملوں کی ترکیب میں ان قدروں کا شمول اون کی قدر و قیمت کا معیار نہیں بنایا جا سکتا۔ یعنے اس صورت میں یہ عنصر اون کا جزو لاینفک نہیں

قرار دیا جا سکتا۔ کیونکہ کھیل میں شدت جذبات کے مدارج نہیں ہوتے
یہ نہیں کہا جا سکتا کہ فلاں کھیل کھیل کے زیادہ شدید جذبے کی تخلیق
یا ظہور ہے۔ کھیلنے کے جذبے کی شدت تمام کھیلوں میں مساوی ہے
کنکیا لڑانا، گالف کھیلنا اور گھروندے بنانا نہ کھیلنے کے جذبے کی
شدت کے مدارج کے مظہر ہیں نہ مخرج۔ بخلاف اس کے فنون لطیفہ
کے عملوں میں جذبے کی شدت کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔ اور بعضوں
کے نزدیک یہی سب سے اہم پہلو ہے اور اسی کے اعتبار سے عمل کا
مقام اور درجہ قائم ہوتا ہے۔ اور گو بعض نقاد اس کو اتنی قطعی برتری نہیں
دیتے یعنی اس کو معیار واحد نہیں مانتے مگر اس کو ثانوی کوئی نہیں قرار دیتا۔

ناشناس اور خودغرض عامی اور نقاد یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ
آرٹ کا مقصد کیا ہے؟ ناشناس اس لئے کہ وہ دلوں میں ایک بت
بٹھائے ہیں اور اپنے دلوں میں بیٹھے ہوئے اس بت کے علاوہ وہ کسی
اور شئے کو جانتے ہی نہیں۔ پہچانتے ہی نہیں۔ اور ہر شئے میں "من انداز
قدرت رامی شناسم" کا ڈھونڈھا کھاکر اسی بت کی ایک تجلی دیکھنے لگتے ہیں۔
اور خودغرض اس لئے وہ مقصد سے اپنا فائدہ مفہوم لیتے ہیں۔ یعنے
دراصل سوال یہ ہے کہ میرا اس سے کیا فائدہ ہے؟ ناشناسوں سے
کوئی کہے کہ آنکھیں کھولو اور دیکھو کہ "دنیا میں طرحدار حسیں اور بھی
تو ہیں۔" اور خودغرضوں سے کوئی پوچھے کہ درد کی شدت میں تڑپنے
کا کیا مقصد ہے؟ زخم کی ٹیس سے کراہنے کا کیا مقصد ہے؟ آدھی

راتوں کو رونے سے کیا فائدہ ہے؟ تڑپنا، کراہنا اور رونا ایک ذاتی فعل ہے جس کا فائدہ تڑپنے والے کراہنے والے اور رونے والے تک محدود ہے۔ بقول شاد۔

تڑپ اے دل! تڑپنے سے ذرا تسکین ہوتی ہے
خموشی سے مصیبت اور بھی سنگین ہوتی ہے

ان اضطراری اور بے ساختہ افعال و حرکات سے مصیبت کی سنگینی کم ہوتی ہے۔ دل کچھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ قلب میں کچھ سکون آجاتا ہے۔ یا پھر وہ دوسرا پہلو آرٹ کے عقل بالغ کے لئے اسی قدر ضروری، اہم اور ناگزیر ہونے کا ہے جتنا نابالغوں کے لئے کھلونے یا کھیلنا۔ کیا بچوں کے کھیلنے سے کسی غیر کا کوئی "مقصد" پیدا ہوتا ہے؟ تو پھر بالغوں کے کھیل کے متعلق یہ سوال کیوں کیا جائے؟ اور سوال کو اس سے زیادہ بے مفہوم کیوں نہ سمجھا جائے جتنا یہی سوال اگر کوئی لڑکوں کے کھیل کے متعلق کر بیٹھے؟ سوال کرنے والے یا تو کھیل کی اہمیت سے واقف نہیں یا ابتک روایتاً اسی نظریے پر اڑے ہوئے ہیں جو نفسیاتی علوم کے عالم طفولیت میں مروج تھا۔ ہاں منازل بے شک ہیں اور آرٹ کا کھیل برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا کھیل ہے۔ یا صناع قدرت کے بالمقابل "تو گل آفریدی چمن آفریدم" اور "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" کا۔ غرض بہر نوع خواہ برق سے شمع ماتم خانہ روشن کرنے کا خواہ شب کے مقابل چراغ اور گل کے مقابل چمن آفرینی کا

ایک کھیل جاری ہے۔ فنکار ایک تعمیری عمل میں مصروف ایسی تخلیقی اور تعمیری سرگرمی اور اوس کے حاصل یعنے "عمل" کا یا کوئی مقصد ہی نہیں جیسے بیمار کے کراہنے اور مصیبت زدہ کے رونے یا لڑکوں کے کھیلنے کا یا زیادہ سے زیادہ اوسی طرح کا ایک "مقصد" ہے۔ یعنے ایک ہیجان کا خواہ کشاکش اور تناؤ کے قسم کا ہو خواہ فضولی شوق کے قسم کا آسودہ ہو جانا عمیق نفسیاتی اور تحت الشعوری تقاضوں اور حسرتوں کے حسب منشا ایک شئے تخلیق کر لینا تخیل سے اصل کے مزے لے لینا۔ فطری دنیا کے نقص، معائب اور کمی کا تخیل میں مداوا کر لینا "برآں چیزکہ خاطر می خواست" کا مہیا کر لینا محض ایک اضطراری ردعمل جسکی افادیت بالکل ذاتی ہے۔

ہاں یہ اور بات ہے کہ جبکہ کرشمہ دو کار کے طور پر ہم کو اور آپ کو ایک چیز بھاؤ میں حاصل ہو جاتی ہے۔ اور یہ شئے میرے اور آپ کے لئے افادیت کا ایک سرچشمہ ہے۔ اس میں ایک قوت فاعلی ایک تحریک میں لا دینے کی طاقت مضمر ہے۔ یہ خود جن جذبات و کوائف کا زائیدہ ہے وہی جذبات و کوائف برانگیختہ بھی کر دے سکتا ہے۔ اور یہ جذبات و کوائف چونکہ ایک غیر معمولی احساس اور غیر معمولی تخیل والی شخصیت کے ہیں اس لئے ایک اعلیٰ اور ارفع مثال کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور پھر چونکہ ان میں قوت تحریک بھی غیر معمولی ہے اس لئے ان کی افادیت بھی اسی تناسب سے غیر معمولی ہے۔ اس بات کی رعایت سے آرٹ گویا مثالی نمونوں کی تخلیق کا واسطہ اور ذریعہ ہے۔

مگر یہ ملحوظ رہے کہ یہ افادیت محض ایک ضمنی اور ثانوی شئے ہے، آپ کے لئے نہیں۔ آپ کے لئے تو یہی اصلی اور اولین ہے۔ بلکہ خود فنکار کے لئے اگر وہ اس ضمنی افادیت ہی کو ملحوظ رکھکر اس میں بہت زیادہ غلو کردے اور اسی میں بہت زیادہ منہمک ہو جائے تو اندیشہ ہے کہ کہیں اوس کی اپنی ہیجانی قوت پر گرفت ہی نہ ڈھیلی پڑ جائے اور اوس کے ضبط کرنے اور اوسکو متشکل کرنے کی کوشش ہی میں فرق نہ آجائے۔ توجہ بٹ نہ جائے، اور عمل کو اپنے ہیجانی کوائف کے علاوہ اور کسی قدر کی حامل بنانے کی فکر بس کہیں اوسی کو نہ بگاڑ دے یا اگر ایک دم بگاڑ ہی نہ دے اور اپنی فنی قدرت کو عمل میں لاکر سنبھال بھی لے تو اوس کو تھوڑا آلودہ نہ کردے۔ فکر بہ یک وقت دو باتوں سے مشغول نہیں ہو سکتی۔ دماغ میں بیک وقت دو باتیں نہیں ہو سکتیں۔ عمل کی تخلیق کا فنی عنصر جیسا کہ بیان کیا جا چکا ایک فکری فعل ہے۔ اور فکر کی پریشانی یعنے بہ یک دم چند قدروں کے ساتھ مشغولی ایک خطرناک حالت ہے۔ مقصدیت یعنی افادے کی بالقصد کوشش اصولاً ناجائز ہے۔ مگر بڑا فنکار یہ حوصلہ کرسکتا ہے کہ "بہ یک کرشمہ دو کار" کردے۔

مقصدیت اور افادیت دو ممیز اور مختلف قدریں ہیں گو متضاد اور مخالف نہیں۔ دونوں ساتھ ساتھ چل سکتی ہیں گو دونوں لازم و ملزوم نہیں۔ مقصد کو فاعل سے تعلق ہے۔ اور افادہ کو صرف لینے والے سے۔ مثلاً ایک دیہاتی پیشہ ور کمہار مٹی کے روزمرہ کے ظروف بناتے وقت یہ مقصد لیکر بیٹھتا ہی ہے کہ ضرورت کی کوئی چیز بنائے۔ اوس کا اور کوئی مقصد

ہوتا ہی نہیں، اوس کے دل و دماغ میں کچھ اور ہوتا ہی نہیں بخلاف اس کے افادے کو فاعل سے نہیں بلکہ مصرف میں لانے والے سے تعلق ہے کہ وہ کس شئے سے کیا کام لے لیتا ہے۔ مصرف لینے کو اوس شئے کے بنانے والے سے کوئی تعلق نہیں۔ آپ مٹی کے کوزے سے گلدان کا کام لے سکتے ہیں گو کوزہ بنانے سے کمہار کا یہ مقصد نہ تھا۔ آپ فنکار کے عمل سے اپنا کوئی کام نکال لے سکتے ہیں اوس کو اپنے مصرف میں لے آسکتے ہیں۔ مگر اس کو فن کار سے کیا تعلق ہے؟ یہ کام آپ کا ہے۔ آپ کا ایک فعل ہوا۔ فن کار کا اس طرح کا کوئی مقصد نہ تھا، اوس کے دماغ میں کوائف و جذبات و تصورات ہی اور تھلائے تھے۔ دیہاتی کمہار جب روزمرہ کے برتن بنانے بیٹھتا ہے تو اوس کا تخیل کسی ہل چل میں نہیں ہوتا۔ اور نہ اوس کے سامنے کو محسوس کیف ہوتا ہے جس کے ساتھ وہ مشغول ہو بخلاف اس کے فن کار جب کوئی عمل کرتا ہوتا ہے تو اوس کا متخیلہ ایک ہل چل کے عالم میں ہوتا ہے۔ اور اوس کے سامنے ایک محسوسہ کیف ہوتا ہے جس کے ساتھ وہ منہمک ہوتا ہے۔ اوس کا عمل افادیت سے لبریز اور لطف کا ایک سرچشمہ ہوتا ہے۔ مگر محض اتفاقاً، ضمناً، ثانیاً، غیر ارادتاً۔ یہ ایک پیشہ ور کمہار اور ایک فن لطیف کے فن کار کے نفسی حالات کی تحلیل نہیں ہے۔ بلکہ اس سے غرض یہ دکھانا ہے کہ دونوں طرح کے عملوں میں اسی نفسی کیفیت کی پوری بازگشت بھی موجود ہوتی ہے۔

اور بالکل دو طرح کے عمل ہی دونوں کے ہاتھ سے نکلتے ہیں۔ افادی عملوں میں مقصدیت نہ صرف غالب عنصر ہوتی ہے بلکہ اوس میں جمالیاتی عمل کے عناصر ترکیبی گویا مفقود ہوتے ہیں۔ بخلاف اس کے جمالیاتی عملوں میں یہ عناصر بہ سر جلوہ ہوتے ہیں اور اور کوئی عنصر یا تو مفقود ہوتا ہے یا پردہ در پردہ محجوب۔ سوال فنکار کی نیت اور نفسی حالت کا نہیں ہے بلکہ فنکارانہ عمل کے خاص خاص قسم کے قدروں کے حامل ہونے اور اون کے اسباب و علل کا ہے۔

مگر اب یہ اک سوال ہوتا ہے کہ ممکن ہے کہ فنکارانہ عمل کی نفسی تحلیل اور اون کے بعض خصوصیات کے حامل ہونے کی تاویل کی حیثیت سے تو یہ نظریہ ایک حد تک درست ہو مگر کیا بیمار کا تڑپنا اور عاشقوں کا آدھی راتوں کو رونا فنکارانہ سرگرمیاں ہیں؟ کیا شفا خانوں کے مریض اور مہجور عشاق فنون لطیفہ کے فن کاران ہیں؟ کیا مریضوں کی کراہ اور عاشقوں کی آہ کی طرح فنکارانہ عمل بھی کسی غیر کے لئے بلا افادہ اور بلا فیض ہوتا ہے؟ ویسا ہی بے اہمیت اور بے معنی، بے ربط اور بے مفہوم ہوتا ہے؟ کیا فنکارانہ عمل کے لئے یہ لازم نہیں کہ وہ کسی غیر کے لئے با معنی اور با مفہوم ہو؟۔

تڑپنا، رونا اور کراہنا اور آہیں بھرنا فن کارانہ سرگرمیاں نہیں۔ کیونکہ ان میں من حیث ایک عمل کے کسی تخیل اور تکنیکی مہارت کی جلوہ گری نہیں ہوتی۔ اور شفا خانے کے مریض اور مہجور عشاق بھی اسی وجہ سے

فنکار نہیں قرار پا سکتے کہ وہ نہ کسی تخیل کے مالک ہوتے ہیں نہ کسی ٹکنیک
کے ۔۔ اور عمل کے جمالیاتی قدروں سے، اور عامل کے فن کارانہ اہلیت
سے معرا ہونے کی وجہ سے آہیں اور تڑپیں فنکارانہ معیار حاصل نہیں کرتیں
اور غیر کے لئے بلا افادہ اور بے فیض رہ جاتی ہیں۔ اور آپ دیکھ چکے
کہ فن لطیف کا ایک عمل افادیت سے لبریز اور فیض کا ایک سرچشمہ
ہوتا ہے۔ گویا افادیت اور فیض بیک کرشمہ دو کار ہی کے طور کی
ہو۔ اور خالص جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے ضمنی اور ثانوی ہی قسم کی ہو
رہا فنکارانہ عمل کے بامفہوم اور بامعنی ہونے کا مسئلہ۔ تو یہ دو طور
پر مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ایک اصولی اور نظری، اور ایک ٹکنیکی۔ ایک
اوس کے داخلی محتویات اور مشتملات کے اعتبار سے اور ایک اوس کے
خارجی ہیئت کے اعتبار سے۔ اگر عمل کے بامفہوم اور بامعنی ہونے سے
مراد کسی غیر جمالیاتی افادے کے امکان کو ملحوظ رکھنا ہے تو یہ ضروری نہیں۔
یا اگر اس سے کسی مفروضہ "نیک" ردعمل کا بالقصد ابھارنا مقصود ہے
تو یہ بھی ضروری نہیں۔ اور اگر کسی غیر کے ردعمل کو یا کسی ممکن ردعمل کو ملحوظ
رکھنا مراد تو یہ بھی لازم نہیں۔ گو ارسطو نے خراج تحسین حاصل کرنے کی اہلیت
کو بھی عمل کے محاسن میں شامل کیا ہے یعنی گویا اوس کے خیال میں غیروں
کے یا ممکن ردعمل کو ملحوظ رکھنا لازم ہے۔ مسئلہ کی کچھ نظری حیثیت
تو یہی ہے۔ گو با عمل گاہے اپنے رجحان اور غلو کی وجہ سے، گاہے اقتصادی تقاضوں
اور مجبوریوں سے، اور گاہے خراج تحسین حاصل کرنے کی لالچ میں، فن کار

ان باتوں کو ملحوظ رکھتا ہی ہے۔ اور کوئی عمل اس اعتبار سے بے معنی نہیں ہوتا کہ اوس میں اس طرح کے عناصر مطلقاً مفقود ہوں۔ ہاں یہ دوسری بات ہے کہ اوس میں اس طرح کے جو عناصر ہوں اون کو اختلاف مذاق اور اختلاف رائے کی وجہ سے فرومایہ اور مبتذل یعنی بے معنی اور بے مفہوم قرار دیا جائے۔ مگر اس طرح کے اختلافات جمالیاتی بحث کے دائرے سے خارج ہیں۔

مگر بامعنی اور بامفہوم ہونے کا سوال ایک اور طرح بھی پیدا ہوتا ہے اور دراصل عمل کے اندرونی محتویات و مشتملات کا نہیں بلکہ اوس کے بیرونی اور خارجی پیکر کا یعنی تکنیک کا ہے۔ اور بالآخر مروج اور غیر مروج، مانوس اور نامانوس، فنکار کی آزادی اور پابندی کی بحثوں میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ کسی غیر مروج طرز میں ادا یا انوکھے اور اجنبی قالب میں ڈھلے ہوئے ہونے کی وجہ سے یعنی جہاں فنکار بہت آزاد ہو جاتا ہے اور اوس کی انفرادیت پیکر کو نامانوس اور اجنبی بنا دیتی ہے وہاں عمل بعید از فہم ہو جاتا ہے۔ اور علم البیان کا ایک جھگڑا اٹھ کھڑا ہو جاتا ہے یعنی یہ محض علم بیان کا اک تقاضہ ہے کہ ہر بیان بامعنی اور بامفہوم ہو۔ فنکار بھی چونکہ ایک "بیان" کرتا ہے خواہ وہ بیان پتھر، دھات، لکیروں اور رنگوں ہی کے وسیلے سے ہو اس وجہ سے وہ بھی علم بیان کی اس عام قید سے آزاد نہیں۔ عمل بیمار کی آہ اور مہجور کے نالۂ شبگیر کی طرح صرف اظہار اور ظہور کوائف نہیں بلکہ "عرض" اور "ابلاغ" کوائف ہے۔ اضطرار میں صرف رو دینا نہیں بلکہ اضطرار اور الم کا "بیان" ہے۔ اوس طرح کے ایک اضطرار اور الم کا جو بالفاظ

عرفی "در دل ما غم دنیا غم معشوق شود" کی قسم کا ہوتا ہے یعنی اُسکے
مخیلہ کی چھانی میں محض ذاتی عناصر سفل کی طرح چھن جاتے ہیں! وہ بقیہ چھنا ہوا عنصر
تخیل کے قالب میں ڈھل کر خاص کے بجائے عام کی شکل اختیار
کر لیتا ہے فنکار بیمار اور عاشق کی طرح صرف اپنی ذاتی الجھنوں میں
گرفتار نہیں ہوتا۔ وہ صرف اپنے ذاتی درد اور دکھ پر آہ کرنے والا
اور آنسو بہانے والا نہیں۔ وہ سارے دردمندوں کا ترجمان ہے۔
وہ زندگی کا مفسر ہے اور اپنی تفسیر زندگی ایک زمانے کے سامنے
بیان کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس تفسیر کو ایسی صورت میں پیش ہونا
چاہیئے کہ اک زمانہ سمجھ بھی سکے۔ غرض فنکار موضوعات یعنے قابل
عرض مطالب کے انتخاب اور منتخبہ موضوع کی طرز ادا کی تشکیل دونوں
کے معاملہ میں ایک ایسے مقام پر ہے کہ اس کو "اظہار" اور "عرض"
میں ایک توازن قائم کرنا ضرور ہے۔ موضوعات اور طرز ادا دونوں میں
بیک وقت تعمیم اور تخصیص دونوں ہونا چاہیئے۔ دونوں میں تعمیم کے
ساتھ تخصیص، اور تخصیص کے باوجود تعمیم ہونا لازم ہے۔ فنون
لطیفہ کی تاریخ میں یہ توازن ایک بدلتی ہوئی قدر و قیمت اور اہمیت کا
حامل رہا ہے۔ گاہے اس کا پلڑا گراں گاہے اوسکا۔ کہیں یہ بھاری
کہیں وہ۔ مثلاً جب بد ترین فرانسیسی آرٹ میں "عرض" کا پہلو ماند ہے۔
اور محض اظہار کا غالب۔ "خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو" کی
سی ایک کیفیت ہے۔ گو یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہ ماند پڑ جانا اور

اک بے ربطی سی آجانا خود طرزادا کی خرابی اور ناکافیت کی وجہ سے ہے۔ یا محض غیر مروج اور مانوس ہونے کی وجہ سے۔ غیر مروج چیز قدرے بعید از فہم تو ضرور رہوگی۔ مگر مانوسیت رفتہ رفتہ اس عیب کو دور کردیگی۔ عرض مدعا کی طرزیں اور اسالیب بیان تو محض ایک رسمی قدریں ہوتی ہیں۔ اون کی عرض مطالب کی قدرت محض روایتی ہوتی ہیں۔ رسم و رواج کی بخشی ہوئی قوت و اہلیت ترجمانی کے علاوہ اون میں کوئی قوت و اہلیت ترجمانی نہیں۔ مثلاً ادب میں الفاظ کی غیر وضعی دلالتیں اور پیچیدہ پیچیدہ استعارے اور کنائے لوگ بلا تکلف سمجھنے لگتے ہیں۔ "لعل چشمۂ حیوان"، اور "غنچہ ناشگفتہ" سے مراد ہونٹھ کون نہیں سمجھتا کوئی وجہ نہیں کہ مصوری اور نقاشی میں بھی یہ طرز ادا رفتہ رفتہ نہ رائج ہوسکے یعنی ایمائیت تشبیہہ، استعارہ اور رمزیت مروج نہ ہوجائے۔ غرض توازن کا نقطہ بدلتا رہا ہے اور بدلتا رہے گا مگر توازن قائم کرنیکا سوال ہر حال میں برقرار رہے گا۔ کیونکہ محض "اظہار" جذبات و کوائف تو جبلی طور پر بھی ممکن ہے۔ مگر عرض یعنی "بیان" صرف کسبی یعنی رواجی اور رسمی ہی قدروں میں ممکن ہے۔ اور ایک فنکار کا عمل بھی گاہے ایک جبلی منزل پر رہ جاسکتا ہے۔ مثل الفاظ نہ مل سکنے کے باعث منھ بچکا دینے، دانت پیسنے لگنے ہاتھ جھٹکا دینے وغیرہ کے یعنی جہاں تکنیکی مہارت انوکھے احساس کے عرض کے لئے کوئی ترکیب نہ وضع کرسکے اور اوس کے بیان کرنے میں ناکام رہ جائے۔ اور اگر

بڑائی نہیں تو دوام ہمیشہ اون فنکاروں کے حصے میں آیا ہے جو موضوعات کے انتخاب اور اون کے طرزِ بیان و ادا میں انفرادیت کے باوجود تعمیم کو ملحوظ رکھ سکے ہیں۔ جن کے موضوعات اور طرزِ ادا دونوں اسقدر عام، آفاقی، ہمہ گیر، ہر دل عزیز اور دلکش ہیں کہ زمان و مکان کی سرحدوں کو تجاوز کر کے اون کے عملوں سے ایک زمانے سے اور تمام اہل عالم کے لئے ایک افادیت اور لطف و انبساط کا چشمہ رواں ہوا اور اون کے سرمدی نخلستان تخیل سے ایک نسیم جاں فزا و غم ربا ایک مدت دراز سے پہنائے عالم میں آوارہ ہے۔

---

# باب چہارم

## فلسفیانہ مقدمات اور پس منظر

جمالیات اور فلسفے کا قران۔ علم الوجود یعنی "اونٹولوجی"، "فن العلم یعنی "ایپسٹی مولوجی"۔ وہ ٹکسال جہاں خود قالب اور سانچے ہی ڈھلتے ہیں۔ مقطعۂ وجود۔ اوس کی نوعیت، تعداد وغیرہ۔ علم۔ اوس کے ذرائع اور امکان وغیرہ۔ ہونے اور معلوم ہونے کی بحث۔ فنکارانہ مساعی کا منتہا۔ فطرت اور فن کا رابطہ "اتفاق" کا "الزام"۔ فطری اور فنی تخلیق کے مابین امتیازی قدر۔ درمیانی کڑی۔ جمالیات میں تجربے کا مفہوم۔ حسیات اور حسی علم۔ جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہونا۔

یہ مطالعہ فنون لطیفہ کی طرف سے شروع ہوا ہے۔ اور اب لفظ "جمالیات" کی دلالت میں وہ فن شامل ہے جو تمام فنون لطیفہ کے عام اور نظریاتی مسائل کے مطالعہ پر مشتمل ہے۔ مگر اس فن کا دائرہ

فنون لطیفہ اور اس کے عملوں تک محدود نہیں۔ اس کا دائرہ وسیع تر ہے۔ کیونکہ جمالیاتی ردعمل ابھار دینے کی طاقت یعنی دل کی گرہوں کی کشائش کی اہلیت، غم ربائی کی قدرت اور لطف و انبساط بخشنے کی صلاحیت فنون لطیفہ کے عملوں تک محدود نہیں۔ کیا گلاب کا مسکراتا ہوا پھول بہ الفاظ غالب "جنت نگاہ" اور "عید نظارہ" نہیں۔؟ اور کیا سمندر کی لہروں کا پر اسرار لامتناہی نغمہ "فردوس گوش" نہیں؟ اور کیا نقاش ازل کی بت تراشی اور مصور قدرت کی مصوری سازلطف و انبساط نہیں؟ انسان خود وہ حسین ترین بت ہے جو نقاش ازل نے تراشا ہے۔ اور روئے نگار وہ جمیل ترین پردہ ہے جس پر مصور قضا نے اپنی رنگ آمیزی کا کمال دکھایا ہے فطرت خود ایک فنکار ہے اور ورائے انسانی جمالیاتی عملوں کی تعداد شمار سے باہر ہے۔ اور ان کا یعنی ان کے جمال، غم ربائی، گرہ کشائی اور انبساط فروشی کا مطالعہ فن جمالیات کے حدود میں داخل ہے۔ کیونکہ اولاً تو یہی چیزیں فنون لطیفہ کے پروردگاروں یعنی فن کاروں کی تحریک کا آلہ کار اور باب دل پر مضراب ہیں اور اس طرح بالواسطہ فنون لطیفہ کے سرچشموں کا خزانہ ہیں۔ اور دوسرے یہ کہ بہت سے حکمائے جمالیات کے نزدیک تمام فنون دراصل انھیں کے چربے ہیں۔ اور سب سے زیادہ یہ کہ ان میں جمالیاتی کشش حد سے فزوں ہے۔ بلا شبہ انکی جمالیاتی کشش کا سراغ لگانا، ان کے موثر کرنے کا راز دریافت کرنا، ان کے

ن

رد بدہ جو تاثرات ابھرتے ہیں اون کا تجزیہ کرنا اور انسانی اور فطری فنکاری
کی درمیانی کڑی دریافت کرنا مسائل جمالیات کے ہیں۔ اور سیر حاصل مطالعہ
ان مسائل پر بحثوں سے معرا نہیں رہ سکتا۔ مگر سیر حاصل مطالعہ تو
ہزاروں در ہزار اوراق اور کئی جلدوں کی ایک تصنیف ہو جائے۔
اور اس طرح کی سیر حاصل اور جامع بحث اپنے موجودہ اغراض و
مقاصد سے خارج ہے۔ اور سیر حاصل تو خیر ایک بڑی بات ہے صرف
اون قدروں ہی کی اصل و حقیقت کی دریافت جو فن جمالیات کے خاص
موضوعات ہیں ایک دقیق فلسفیانہ بحث ہے۔ اصل و حقیقت کی
دریافت خود کسی شئے کی بھی ہو ایک بہت دور رس اور پیچیدہ بحث بن
جاتی ہے۔ جو فلسفے کی اوس دقیق اور نازک ترین شاخ سے متعلق
ہے جو خود "وجود" ہی کی اصل و حقیقت ہی کی دریافت سے وابستہ ہے
یعنی "علم الحقیقت" یا "علم الوجود" اور خود وجود ہی کی اصل و حقیقت کی
دریافت کے ساتھ ساتھ ایک اور اوسی قدر دقیق اور نازک بحث خود
ادراک و شعور اور عقل و فکر ہی کی حقیقت کی دریافت، اس کے طریق کار
اور امکان علم وغیرہ وغیرہ کی ہے یعنی "فن العلم"۔ غرض جمالیات کا
مطالعہ ایک طرف فلسفے کی دو دقیق شاخیں علم الوجود اور فن علم کے ساتھ
وابستہ ہے۔ اور دوسری طرف اوس علم سے وابستہ ہے جو حسیات و
احساس و جذبات سے متعلق ہے یعنی "علم النفس"۔ بس یہاں پر ان
روابط کی ایک ہلکی پھلکی تشریح کر کے ان مسائل کی ایک دوسرے سے

پیچیدگی اور ان سبھوں کا فنون لطیفہ سے تعلق دکھا دوں گا اور اسی دوران میں اون بنیادی اور اساسی نظریات اور خیالات کی بھی تھوڑی تھوڑی تشریح کر دوں گا جو علمی اور نظری مطالعہ میں مضمر ہوتے ہیں، جن سے بار بار دوچار ہونا پڑتا ہے اور جن سے تھوڑی شناسائی کی آگے چل کر ضرورت ہوگی۔ پھیلس اور فیثا غورث سے لیکر تا ایں دم نہ مسائل نظریاتی نقطہ نگاہ سے کوئی قاطع حجت بات کہی جا سکی اور نہ فنکاروں کے عمل سے کوئی ایسا طرز یا رجحان ماخوذ ہو سکا جو قاطع حجت ہو۔ نظراً اور عملاً دونوں طرح یہ ازلی جھگڑے قائم ہیں۔ اور قائم رہیں گے جب تک کہ جمالیات کی وہ تیسری سرحد جو علم النفس سے ملحق ہے اپنے سر سے اس جھگڑے کا کوئی حل نہ شروع کرے۔ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی کا بھی سب سے امید افزا اور بارور راستہ نظر آتا ہے یعنی کہ اس کو فلسفے سے علیحدہ کر کے منافع الاعضا اور نفسیات سے متعلق کر دیا جائے۔ مگر اس وقت تک یہ فن شریف بازیچہ فلاسفہ بنا رہا ہے۔ اور باوجود فلسفیانہ بحثوں کی خشکی اور ایک غیر منفک بحث کے ورطے میں پڑ جانے سے اجتناب کی خواہش کے اس سے قطع نظر مشکل ہے۔

مقدمہ اور تعارف کے طور پر اون مثالوں کو پھر لیجئے جو ابھی چند سطریں قبل جمالیات کے دائرے کی وسعت کے مثال کے طور پر گذریں۔ گلاب کا ایک مسکراتا ہوا پھول بلاشبہ بقول غالب «جنت نگاہ» اور

"عید نظارہ" ہے مگر غور تو فرمائیے کجا گلاب کا پھول اور کجا جنت اور کجا عید؟۔ یہ گلاب اور عید اور جنت ایک جگہ جمع کیسے ہو گئے؟ گلاب چند کیمیاوی مادوں کی ایک ترکیب ہے۔ جنت حیوانوں کی ایک جنس کے کچھ افراد کے عقیدے میں ورائے عالم اجسام ایک مقام کا نام ہے۔ اور عید ایک تہوار ہے۔ جو تیس دن کے مسلسل دن دن بھر کے فاقہ کشی کے بعد منایا جاتا ہے۔ غرض ایک نری مادی چیز گلاب کا پھول جو تمام تر حاک نتراب عالم اجسام سے ورائے ایک شئے سے مربوط کر دیا گیا ہے۔ اور پھر ایک نا دو نوش کے موقعہ سے۔ اب سوال یہ ہے کہ جس نے ایسا کیا کیوں کیا؟ اوس کے اس فعل میں اوس کی کون کون سی صلاحیتیں برسرکار تھیں؟ آیا یہ صلاحیتیں خلقی ہیں؟ یا تجربات کے ذریعے ماحول سے سیکھی ہوئی؟ اور خود گلاب کے پھول کی حقیقت کیا ہے؟ اوس میں روح پروری کہاں سے آتی ہے؟ بلکہ خود وہ مادے ہی جنکا وہ مرکب ہے اون کی اصل و حقیقت کیا ہے؟ اور اوس کی روح پروری اور اوس کی محض مادی ترکیب میں کیا اور کس قسم کی نسبت ہے؟ اور ایک مادہ جو کسی طرح گلاب ہو گیا ہے وہ ایک اور خاک کے تودے کو جو شکل انسان ہے متاثر کیسے کرتا ہے؟ ایک مادہ دوسرے مادے پر اثر انداز کیسے ہوتا ہے؟ اور اثر انداز اس عجوبے طریقے پر کہ وہ اپنی بولی بھول جائے؟ گلاب کے نظارے نے اوس کی روز کی زبان اور طرز گفتگو کیسے بدل دی؟ اور اس بدلی ہوئی زبان اور طرز ادا سے بولنے والیکے دل

دماغ کی کیفیت کا کیا عالم ظاہر ہوتا ہے؟ اور اس کا سننے والے پر کیا اثر پڑتا ہے؟ وغیرہ وغیرہ اس طرح کے بیسیوں سوال اٹھتے ہیں۔ ان سوالات کے جوابات اسی قدر متعدد ہیں جتنے جواب دینے والے۔ اوسی قدر متنوع ہیں جتنے ان کے مزاج۔ اور اوسی قدر متضاد ہیں جتنا منطقاً دائرہ امکان میں تھا۔ اس کی کثرت، تنوع اور تضاد کے سرچشمے اور مبدا، "علم الوجود" اور "فن العلم" ہیں۔ کیونکہ یہی دونوں علوم وہ فلسفیانہ ٹکسال ہیں جہاں وہ سانچے اور قالب کہے جاتے ہیں جن میں ہر نظریاتی اور علمی بحث کے اساسی اور بنیادی تصورات اور نظریات ڈھلتے ہیں۔ اور بحثوں کی شکل و صورت مقرر کر دیتے ہیں یہی وہ منتہا ہیں جہاں پہونچکر بحثیں تمام ہوجاتی ہیں۔ یا یوں کہئے کہ ساری نظری اور علمی بحثیں عالم و مافیہا کو ان بنیادی اور اساسی قالبوں میں ڈھالنے کی کوششیں ہیں۔ اور جمالیات کی بھی تمام بحثیں انھیں قالبوں میں ڈھلکر ہوتی رہیں۔

علم الوجود میں انتہائی مسئلہ منتہا اور مقطعۂ وجود کی نوعیت اور تعداد کا ہے۔ اور فن العلم میں علم کے ذرائع، نوعیت اور امکان کا۔ علم الوجود کے بعض حکما وجود کی اصل ایک ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت کو مانتے ہیں۔ اس کے برعکس بعضے وجود کی اصل مادے کو مانتے ہیں۔ مگر یہ دونوں تعداد کے مسئلے میں وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ گو دونوں کے یہاں اس شئے واحد کی نوعیت بالکل متضاد ہے یعنی یہ دونوں مقطعۂ وجود کی وحدت کے بارے میں تو بالکل متحد الخیال ہیں مگر اس کی نوعیت کے

بارے میں بالکل مختلف الرائے ہیں۔ اور بعض سرے سے وجود کی وحدت ہی کے منکر ہیں۔ وہ وجود کی دوئی کے قائل ہیں۔ اور دو مختلف نوع کے وجودوں کے درمیان کوئی رابطے کا ذریعہ وضع کرنے کی کوشش سے دست وگریباں ہیں۔ اور ایک طبقہ ایک مافوق الطبیعاتی روحانی ذات کا قائل ہے۔ یہ دراصل دوئی ہی کی ایک مخصوص شکل ہے جس میں روحانی عنصر غیر روحانی پر حاوی قرار دیا جاتا ہے۔ بنیادی جمالیاتی قدروں کے متعلق نظریات قائم کرنے میں علم وجود وحقیقت کے یہی فلسفیانہ زاویات نگاہ زیادہ دخیل ہیں۔ اسی طرح فن علم میں بھی علم کے امکان، اوس کی نوعیت اور اوس کے حاصل کرنے کے ذرائع اور وسائل کے بارے میں سخت اختلافات ہیں۔ کوئی علم وتوف کا ذریعہ حواس وحسیات کو بتاتا ہے۔ کوئی عقل وفکر کو۔ اور کوئی اس کی نوعیت محض کسبی اور ماخوذی بتاتا ہے۔ اور کوئی غیر کسبی، ناآموختہ اور ودیعی، یہ دونوں علم کی نوعیت تو داخلی قرار دیتے ہیں۔ مگر اسکے حصول کے ذرایع اور وسائل کے مسئلے میں ایک دم مختلف الرائے ہیں حسیاتی گروہ علم کو صرف داخلی ہی نہیں بلکہ خارجی اصل کے مطابق بھی قرار دیتا ہے اور اوس کو عالم اجسام کی صحیح اور سچی ترجمانی قرار دیتا ہے۔ بخلاف اس کے تعلقی گروہ یعنی جو عقل وفکر کو علم کا ذریعہ قرار دیتا ہے وہ علم کو نہ صرف داخلی ہی قرار دیتا ہے بلکہ اوسکو تعقل کے قالب میں ڈھلا ہوا اور اوس کے رنگ میں رچا ہوا بھی قرار دیتا ہے۔ اور عالم خارجی کی اصل وحقیقت کو ادراک اور شعور کی رسائی سے پرے

قرار دیتا ہے اور اس کی صحیح اور سچی ترجمانی ناممکن قرار دیتا ہے اوس کے
خیال میں حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔

ان متعدد مسائل میں دو بہت بنیادی اور اساسی ہیں اور تعجب
نہیں جو بعض لوگ ان مسائل کے اُن عجوبے، انوکھے اور دور از کار
کار رہائیوں سے آشنا نہوں جو انکو افلاطون اور اوس سے کبھی زیادہ
گزشتہ صدی کے جرمن فلاسفہ نے دیدیا ہے۔ یہ دو سوالات خود وجود
کی اصل و حقیقت اور انسان کے ادراک و شعور کے طرز عمل اور طریق کار
سے وابستہ ہیں۔ انھیں مسائل پر فلاسفہ کے خارا شگافی اور موشگافی
کے مذاق نے بہت زیادہ قلا بازیاں کھائی ہیں اور بطور تمہید کے انکا
علم فرض کرکے آگے بڑھ جانے کی نوبت اکثر آئے گی کیونکہ جمالیاتی
قدروں، اور جمالیاتی احساس، اور ان کے اصل حقیقت اور مخرج کی
بحثیں تمام تر اسی قالب میں ڈھلی ہوئی ہیں۔ یہ گویا اونکی تفصیلات
کا اک خاکہ ہے بطور انتباہ کے یہ ملحوظ رکھئے کہ یہ سوالات فلسفہ جیسی الجھی
ہوئی گتھی کے کبھی سطحی حصے ہیں۔ جہاں پر ہر طرف سے دھاگے آ آکر
اور شکن در شکن ہوگئے ہیں۔ اور جہاں سے درخت کے پتوں کے پتلے پتلے
ریشوں کی طرح ریشے ہر طرف پھیلے ہوئے ہیں۔ ان گرہوں کے آگے تمام
ناخن تاویل تا ایں دم لاچار او مجبور رہے ہیں۔ ہر کھولنے والے نے اپنے طور
پر کھولنے کی کوشش کی ہے۔ اور اپنے اور سے سلجھنے میں دوسرا ور الجھا
دیا ہے۔ اسمیں کسی قاطع حجت دلیل کی توقع اٹھا دیجئے مختلف نظریات سے

بس آگاہی پیدا کر لیجیے تاکہ مسئلہ کا من حیث کل ایک خاکہ ذہن میں آجائے۔
اس مطالعہ میں ان مسائل کی طرف توجہ پھیرنے کی ضرورت ان موقعوں پر زیادہ آئے گی، جہاں جمالیاتی احساس کی نوعیت، اوسکے مخرج، اور جمالیاتی قدروں اور اونکے محتویات و مشتملات کی تشریح اور تجزیہ میں خاص طور پر نظریاتی ہی پہلو قابل غور ہوگا۔

پہلے فن علم سے وابستہ مسائل کو لیجئے یہ بحث یوں شروع ہوتی ہے کہ اگر بنی نوع انسان کی تخلیق ہی نہ ہوتی اور یہ جنس معرض وجود ہی میں نہ آتی اور آفتاب و ماہتاب اور گلاب کے پھول ہوتے تب بھی اون کے کچھ خواص و عوارض ہوتے یہی خواص و عوارض آفتاب، ماہتاب اور گلاب کے ذاتی، اصلی، حقیقی اور معروضی صفات ہیں۔ اور علم و قوف انھیں کی دریافت کا نام ہے۔ اور عقل و فکر کا منتہا انھیں کی دریافت ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ جب تمام بنی نوع انسان معرض وجود ہی میں نہ آئی ہوتی تو ان خواص و عوارض کا حال انسان کو کیسے معلوم ہوتا؟ اور اون کے متعلق کیا کہا جا سکتا ہے؟ اور یہ کیسے عقل و فکر اور علم و قوف کا منتہا قرار پاسکتے ہیں؟ اور جیسے آفتاب اور ماہتاب کے کچھ ذاتی، اصلی، حقیقی اور معروضی خواص و عوارض ہیں کیا اوسی طرح انسان کے بھی کچھ اپنے ذاتی، اصلی، حقیقی، اور معروضی صفات نہیں۔؟

اب یہیں سے اختلافات کا سرچشمہ پھوٹتا ہے بعض فلسفیوں کا دعویٰ ہے کہ انسان آفتاب و ماہتاب اور تمام خارجی عالم کی اصلی، ذاتی اور معروضی صفات دریافت کرنے اور ان کا سراغ پانے میں تمام تر مجبور و قاصر ہے اور

اونکی خارجی کیفیات انسان کے ادراک وشعور کی دست رس سے قطعی باہر ہیں۔ حقائق کا علم ناممکن ہے۔ کیونکہ انسان خود اپنے ذاتی اور معروضی عوارض سے اپنے ادراک وفہم کو منزہ نہیں کر سکتا۔ اور اوس کا ادراک تمام تر اوس کی اپنی صفات کا ساختہ پرداختہ اور اوس کے رنگ میں رچا ہوا ہوگا۔ یعنی اوسکی دریافتہ قدریں درحقیقت خارجی اشیا کی اپنی ذاتی اصلی قدریں ہی نہیں بلکہ صرف وہی ہیں جیسی وہ انسان کو معلوم ہوسکتی ہیں اور ہوتی ہیں۔ تو گویا موجودات کی دو طرح کی صفات ہوئیں ایک اصلی اور ایک غیر اصلی۔ پہلی کو خارجی اور معروضی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ ادراک کرنے والے کے طرز ادراک وفہم پر مبنی نہیں اور اس سے آلائیدہ نہیں۔ اور دوسری کو داخلی اس معنی میں کہتے ہیں کہ وہ دراصل خارجی صفات ہی نہیں بلکہ ادراک کرنیوالے کی اپنی اندرونی کیفیات ہیں۔ غرض ایک گروہ کے نزدیک ہر شے کی ذاتی اور حقیقی صفات تمام تر خارجی اور معروضی ہیں اور انسان کے ادراک وفہم سے بعید ہیں۔ اور حقائق کے علم کا امکان ہی نہیں۔ وہ جلال وجمال اور وہ رنگ پہ دری جو آفتاب و ماہتاب اور گلاب میں محسوس ہوتی ہے آفتاب، ماہتاب اور گلاب کی اپنی قدریں نہیں بلکہ انسان کے ادراک وشعور کی بخشیدہ ہیں۔ ورنہ آفتاب بذات خود کیسا ہے انسان کے علم سے پرے ہے۔ اور دوسرے کے نزدیک کسی شئے کے خواص وعوارض وہی ہیں جو ادراک وفہم کی دریافت میں آئے۔ اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ اگر یہ قدریں محض داخلی ہوتیں اور حقیقتاً اشیا ہی کی خارجی قدریں نہ ہوتیں تو ان کی بنا پر جو کام کیا جاتا وہ ناکام رہتا۔

اگر ہوا کی خارجی صفات آدمی کو نہیں معلوم اور اوس کی دریافتہ قدریں محض داخلی ہیں تو طیارہ فضا میں اڑتا کیسے ہے؟ یعنے دریافتہ قدروں کا عمل میں برقرار رہنا اون کے سچ اور صحیح ہونے کی دلیل ہے۔ علم کے امکان، اور معلومات کے داخلی اور خارجی ہونیکی طرح حواس وحسیات اور عقل و فکر کے کام اور فرائض کے بارے میں بھی سخت اختلاف ہے محض جسمانی احساس اور ذہنی ادراک میں تمیز کرتے ہیں اور حس، اور علم، میں کچھ مابہ الامتیاز فصلیں قرار دیتے ہیں۔ یہ کہتے ہیں کہ حواس وحسیات صرف احساس ابھارنے کے ذرائع ہیں۔ اور محض حس علم نہیں۔ آگ چھونے سے جو گرمی محسوس ہوتی ہے اور شکر زبان پر رکھنے سے جو مٹھاس محسوس ہوتی ہے وہ کوئی "علم" نہیں محض ایک ذاتی احساس ہے اور آگ کے متعلق یہ "رائے" کہ وہ جلا دینے والی شئے ہے کوئی محسوسہ کیفیت نہیں بلکہ ایک استدلال ہے۔ اور استدلال حواس وحسیات کا فعل نہیں۔ یہ تمام تر فعل عقل وفکر کا ہے۔ اور عقل وفکر کی استدلالی صلاحیت یعنے وہ مقدمات اور عوارض وخصوصیات جو اوس کیلئے استدلال کو ممکن بنا دیتے ہیں خلقی، معروضی اور فطری ہیں۔ علم کے ماخوذی اور محض سیکھے ہوئے ہونے کے علمبردار استدلال کو بالذات کوئی منفرد فعل ہی نہیں مانتے۔ بلکہ خود عقل وفکر ہی کا کوئی ذاتی اور منفرد وجود نہیں تسلیم کرتے۔ اوسکو حواس وحسیات واعصاب سے جدا کوئی مستقل شئے نہیں مانتے۔ وہ کہتے ہیں کہ ایک شئے سے بار بار جلنے کے تجربے نے آگ اور جلن کے احساس کو

لائیفک طریقے پر منسلک کر دیا ہے۔ اور اسی کا نام لوگوں نے استدلال رکھ
لیا ہے۔ ورنہ استدلال الگ سے کوئی فعل نہیں۔ اور استدلال الگ سے
کوئی قوت نہیں۔ آخر اسکا مواد کہاں سے آتا ہے؟ مکرر در مکرر جلنے کا تجربہ
آگ کے جلانے کی قدرت کے استدلال کی بنیاد ہے۔ اور اس جلنے کی
کیفیت کے مکرر محسوس ہونے کا احتمال اوسکی انتہا ہے۔ استدلال سے
کوئی ایسا علم حاصل نہیں ہوتا جو بنیاداً احساساتی نہ ہو۔ ورنہ صرف استدلال
بلکہ تخیل اور جذبات بھی تمام تر حسیات کے زائیدہ اور پروردہ ہیں اور
اوسکے تابع ہیں محض احساس اور اور کسی خارجی شئے کے منسلک ہو جانے
کی مثالیں ہیں مثلاً ایک دھماکے کی کڑک کے ساتھ ساتھ ایک زیادہ
سوز چمک کے بار بار تجربے نے ان دونوں احساسات کو منسلک کر دیا اور
بجلی کا تصور محض ان منسلکہ احساسات کا زائیدہ ہے۔ تمام تخیلات اسی
طرح کے منسلکہ ربطوں کے انجمادات ہیں۔ اور تمام الفاظ صرف انکی
طرف اشارات ہیں۔ دوران زندگی میں ہزاروں طرح کے تجربات اس
طرح مربوط اور منسلک ہوتے رہتے ہیں جو عرف عام اور لغت میں بجلی،
بادل، گلاب، نرگس وغیرہ وغیرہ کے "الفاظ" اور "تصورات" "بلکہ شئے"
کا اعتبار پا گئے ہیں۔ تمام اشیاء درحقیقت صرف چند منسلکہ تجربات کے
مجموعات ہیں۔ اشیاء کی اصل حقیقت چند منسلکہ تجربات کے مجموعوں کے
علاوہ اور کچھ نہیں جس کو عرف عام میں "شئے" کا اعتبار حاصل ہے اور
جس کیلئے لغت والوں نے "الفاظ" اور منطق والوں نے "تصورات" وضع

کر رکھے ہیں اوسکی اساس تجربہ اور تجربوں کا منسلک ہو جانا ہے۔ کوئی شے نظروں کے سامنے آئی، کوئی آواز کانوں میں پڑی، کوئی لفظ ذہن میں گذرا اور منسلکہ خیالات کا سلسلہ چھڑ گیا۔ کان میں اک کڑک پڑی اور متخیلہ نے اوسکو بجلی کے تخیل سے وابستہ کیا اور بجلی سے وابستہ تجربات ذہن میں تازہ ہونا شروع ہو گئے۔ متخیلہ گویا کہ گذشتہ اور منسلکہ تجارب کی ایک فرد یادداشت اور مخزن ہے۔ جس کے دروازے کسی مشاہدے، نظارے، تجربے یا محض تصور کی چھیڑ سے کھل جاتے ہیں۔ جسکو ہم غیر منطقی زبان میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ تمام اشیاء کے ساتھ کچھ نہ کچھ تجربات منسلک ہو گئے ہیں غرض ان قالبوں میں ڈھلے ہوئے نظریئے آپ کو جمالیات کی بحث میں ہر جگہ ملیں گے۔ مثلاً یہ کہ کسی شے کا حسین معلوم ہونا خود اوس شئے کی ذات پر منحصر ہے یعنے خود اوس میں کوئی قدر ایسی جو یہ ردعمل ابھارتی ہے یا محض دیکھنے والے کی ذہنی ترکیب کا ایک پرتو ہے۔ یعنی قدریں اوس کے دماغ میں ہیں اور حسین معلوم ہونا صرف اُن کی متخیلہ کے نظروں کے سامنے آجانے کا ایک ردعمل ہے۔ یا مثلاً یہ کہ آیا دل و دماغ میں یہ قدریں فطری، خلقی اور معروضی ہیں یا خود دجو شخص بار بار کے مشاہدے سے مرتسم ہو گئی ہیں۔ مادیئین ان قدروں کو خود ذات شئے کی صفت قرار دیتے ہیں۔ یعنے ان قدروں کا مکان اور مسکن مادہ ہے۔ تعقلی اس کو ذہن کا یعنی ادراک و شعور کا ایک خاصہ قرار دیتے ہیں۔ جو ذہن و شعور کی معروضی ترکیب میں مضمر ہے۔ یعنے ان قدروں کا مکان

اور مسکن ذہن اور دماغ ہے۔ ایک تیسرے گروہ کے نزدیک جمالیاتی قدریں ماحول کی محض بازگشتیں ہیں اور اوس سے ماخوذات ہیں بعض قدریں شعور کے ساتھ منسلک ہو جاتی ہیں۔ شعور کو ان کی تخلیق یا ترکیب میں مطلق دخل نہیں۔ ان چیزوں کا تو مشہودات کو مسلسل تجارب کی بنا پر محفوظ کر لیتا ہے۔

علم: اوس کی نوعیت، اوس کے ذرائع اور اوس کے امکان کے جھگڑوں سے ہٹ کر جب ہم علم الوجود کی سرزمین میں آتے ہیں تو جھگڑا یوں شروع ہوتا ہے کہ خدا کی حقیقت اور وجود کے تو خیر منکر بہت ہیں مگر بعضے مادے کی حقیقت اور وجود کے بھی منکر ہیں۔ مثلاً گلاب نے مادی وجود کے اور اوس کے حسن اور لطافت کے خارجی وجود کے۔ اون کے خیال میں مادہ کوئی مستقل شئے ہی نہیں۔ اس کا بذات خاص کوئی وجود ہی نہیں یعنی صرف اتنا ہی نہیں کہ مادہ پرستوں کا یہ نظریہ کہ مادہ ازلی اور قدیمی ہے، اک شئے ہے جو بذات خود قائم ہے اور غیر آفریدہ اور غیر فانی ہے سراسر غلط ہے بلکہ اوس دوئی والے گروہ کا بھی جو مادہ کو ایک خالق کی تخلیق اور من حیث شئے کے ایک ذی وجود شئے مانتا ہے نظریہ تمام تر غلط ہے۔ مادے کا نہ صرف بذات خاص ہی اپنا وجود نہیں بلکہ اوس کا خالق کی پیدا کی ہوئی شئے کی حیثیت سے بھی کوئی منفرد وجود نہیں۔ یہ محض ساختہ اور پرداختہ ایک شئے ہے۔ ایک سایہ اور پرتو ہے اور بقول غالب:۔ "ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے" یعنی جس طرح مادیین

خدا کو ایک نیست محض اور اُسکے وجود کو محض وہمی مانتے ہیں ویسے ہی یہ مادے کو نیست محض اور اوسکے وجود کو طفیلی مانتے ہیں۔ اونکے خیال میں وجود اصلی بس ایک ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت کا ہے۔ یہ ذہنیت عقلیت اور فاعلیت کسی ذات کی صفت نہیں کسی شئے میں نہیں بلکہ مجرد اور ماورا ہے ایک کیفیت مجسم ہے جس کو وہ اپنی اصطلاح میں ایبسو لوٹ کہتے ہیں عقل و فکر، ادراک و شعور اور مادہ اسی کل کے دو ظہور یا رخ ہیں۔ مادہ اس نظریئے کے مطابق ایک ذہن آفریدہ، ایک عقلیت زائیدہ اور فاعلیت موضوع شئے ہے جو اس ذہنیت و فاعلیت مجرد نے اپنے آلۂ کار کے طور پر وضع کر لیا ہے۔ اسکی اصل اور نوعیت محض منفی اور انفعالی ہے کیونکہ اسکو اس فاعلیت مجرد نے اپنی ضد یا بطور ذریعہ اور وسیلہ محض اس لئے وضع کیا ہے کہ یہ اوسکی راہ میں حائل آکر اوسکو بہتر کار آنے پر مجبور کرے جمالیاتی قدریں اس فلسفے کے مطابق یا تو ایبسولیوٹ کے ازلی جوہری جمالیاتی عنصر کے شعوری اور ارادی بلا واسطہ کاشفات اور مدرکات ہیں۔ یا پھر اوسکے مادی رخ اور عنصر کے مظاہرات ہیں۔ اور بہر نوع اساسًا اور اصلاً ذہنی ہیں۔ کیونکہ اس نظریہ میں مادہ بھی اصل و اساس کی نوعیت کے اعتبار سے ایک ذہن زائیدہ اور فاعلیت پروردہ وجود ہے۔ اب اگر جمالیاتی قدریں کو ایبسولوٹ کے مادی رخ کے مظاہرات مان لیا جائے تو یہ قدریں اوسکے مادی عنصر سے وابستہ ہو جائیں گی اور اونکی اصل و نہاد کو اوس کے

غیر مادی عنصر سے کوئی واسطہ نہ ہوگا۔ اُنکی اصل مادۂ ذہنیہ کی ہوگی۔ اور انکی تحقیق و حقیقت
کی دریافت صرف اس ایک سوال کی صورت اختیار کرے گی کہ یہ اس طرح کے
مظہر ہیں۔ یعنی اُن طریقوں اور اصولوں کی دریافت انکے ذریعہ مادہ ابسولوٹ کا
مادی رخ جمالیاتی نظاروں سے ظاہر ہوتا ہے۔ مگر وحدت الوجودی مادی فلسفہ بھی
باللفظ یہی کہتا ہے یعنی جمالیاتی مظاہرات تمام تر مادی ہیں اور اُنکی اصلی نہاد کو
ادراک و شعور کی داخلی کیفیات سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہ دونوں دعوے باللفظ
ایک ہی الفاظ میں ادا ہونیکے باوجود دراصل بالکل متضاد ہیں۔ کیونکہ یہاں دونوں کے
لفظ مادہ کی تعریف اور ہے۔ اسوجہ سے لفظاً ایک ہی ہونیکے باوجود انکی مرادیں
دو ہیں۔ "آئیڈیلسٹ" یعنی ابسولوٹ والے طبقے کی اس لفظ سے مراد ایک مجرد
ذہنیت اور فاعلیت کا ایک ثانوی پرتو ہے۔ اور مادیین کی مراد ایک نرا
جسمانی وجود ہے۔ جو ازلی اور قدیم ہے۔ بذات خود قائم ہے۔ غیر آفریدہ ہے اور
لافانی ہے۔ اور ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت محض اسکے خواص و عوارض ہیں۔
انکا بذات خاص کوئی وجود نہیں۔ یہ تضاد دراصل منتہائے وجود کی وحدت کے
نظریے میں پنہاں ہے۔ ہر وحدت الوجودی کسی اور وجود کے انکار پر مجبور ہے۔ دوئی
والوں نے دراصل اسی تضاد کو حل کرنے کیلئے دو وجودوں کو اساسی قرار دیا۔ اور
ان کے ان دو الگ ذاتوں کے درمیان کوئی واسطہ پیدا کرنیکی کوششوں
کی ناکامی نے وجودوں کی تعداد انتہا تک پہونچا دی۔ انتہا پسند وحدت الوجودی
بھی منطق کے شکار ہیں۔ انکو اپنے مقابل کی ذات کو اپنے لئے واحد وجودوں
کا جزو بنا دینے سے مفر نہیں۔ دوئی یا کثرت والے انتہا پسند وحدت الوجودیوں

کی دقتوں سے تو تھوڑا دامن بچا لیتے ہیں۔ مگر وہ اس زحمت میں پھنس جاتے ہیں کہ دو یا چند بالذات بالکل مختلف نوع کی ذاتوں میں اتصال اور ربط کی صورت نکالیں۔ مثلاً انسان کے غیر مادی دماغ اور خارجی موجودات مثلاً گلاب اور تتلی جیسی مادی ذاتوں میں۔ یا خود گلاب اور تتلی کی مادی ذاتوں اور اُوس دلکشی، لطافت، اور فرح بخش غیر مادی کیفیت میں جو اوس میں مشہود ہوتے ہیں۔ مادیین اس کو خود مادے ہی کی کیفیت بتاتے ہیں۔ غیر مادی چند شرحیں کرتے ہیں۔ بعضے اسکو ایبسولوٹ کا ازلی اور جوہری عنصر قرار دیتے ہیں۔ اور بعضے ذہنی اور جوہری عنصر نہیں بلکہ اوسکی مادی حیثیت کے ظہرات قرار دیتے ہیں۔ اور جو وحدت الوجودی نہیں وہ اپنی دوئی کی تخیل کے ماتحت انکو دو بالکل مختلف نوع کی ذاتوں کا اتصال کہتے ہیں۔ ایک مادی دوسری غیر مادی۔ اور پھر ایک غیر مادی صفت کے ایک مادی ذات کے توسط سے ظہور کی تاویلیں کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ دلکشی، لطافت اور فرح بخشی کو ایک وجود مستقل بالذات قرار دیتے ہیں۔ جمال اور جمیل میں تمیز کرتے ہیں۔ اور جمال مجرد اور صفات معرا کے وجود کے قائل ہیں۔

یہ فلسفیانہ بحثیں چند طریقوں پر جمالیات اور فنون لطیفہ کی بحثوں میں دخیل ہوتی ہیں اور تمام جمالیاتی مباحث۔ کے محض فلسفیانہ شاخسانوں کے طور پر معرض بیان میں آجانے کی وجہ سے یہ فلسفیانہ نظریات چار یا پانچ طریقوں پر بالخصوص دخیل رہے ہیں۔ اولاً

تو جمالیاتی قدروں کی تعریفیں کرنے اور ان تک رسائی کے ذریعے متعین کرنے میں دوسرے[2] فنکارانہ مساعی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں تیسرے[3] تکنیک اور عمل کا منتہا مقرر کرنے میں۔ چوتھے[4] تنقیدی قدریں وضع کرنے میں۔ اور ان کے آپس کے مراتب مقرر کرنے میں اور پانچویں آرٹ کا ماحصل سمجھنے میں۔

قدروں کے مسئلے پر بحث باؤم گارتن کے ہاتھوں فن جمالیات کے ایک مستقل اور باضابطہ فن کی حیثیت سے بنا پڑنے کے ذکر کے بعد زیادہ برمحل اور روشن ہوگی۔ دوسرے یہ مطالعہ فنون لطیفہ کے مطالعہ سے شروع ہوا ہے اور سیاق کا تقاضہ ہے کہ وہی رخ قائم رہے۔ اور تیسرے خالص جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے، مطالعۂ جمالیات کی ایک مستقل فن کی حیثیت سے بنیاد، کوئی دو سو سوا دو سو[225] برسوں کی بات ہے۔ مگر ضمنی اور اتفاقی طرح پر فنون پر بحثیں اور اس کے بعض مسائل کے مطالعے، فلسفہ اور اخلاق کے سلسلے میں ڈھائی ہزار برسوں سے ہوتے چلے آتے ہیں۔ اور غالباً فلسفیانہ ہی زاویہ نگاہ سے کچھ نوائیجی پہلو لئے ہوئے مسائل کا بیان زیادہ سریع الفہم اور موثر دونوں ہوگا۔ تو قدروں کے مسئلہ کو فی الحال ملتوی کر کے دوسرے اور تیسرے کو لیجئے اور اس کا مطالعہ اور پر بیان شدہ فلسفیانہ نظریات و اختلافات کی روشنی میں کیجئے۔ مثلاً یہ کہ گلاب اور تتلی حسین ہیں یا محض حسین معلوم ہوتے ہیں۔ ایک انگلستانی مصنف بقراط اور حکیم داخلی اور خارجی نظریات کے اختلاف کے سلسلے میں ایک موقع پر نہایت طیش میں آکر کہتا ہے کہ گل جنبشیں کے دراصل یعنے خارجاً نیلا

ہونے اور دیکھنے والے کو نیلا معلوم ہونے کا احمقانہ جھگڑا بعض جرمن دوہ
نادانوں نے کیا کھڑا کر دیا ہے ۔ ارے جنشین کا پھول تو نیلا ہوتا ہی ہے ۔
معلوم ہونے کا کیا سوال ہے ۔ کوئی ایسا ہے جس کو نیلا نہ بھی معلوم ہوتا ہو؟
اور اگر کوئی ایسا ہے تو اوسکو کسی طبیب کی طرف رجوع ہونا چاہیئے ۔ وہ صرف
نیلا معلوم نہیں ہوتا بلکہ نیلا "ہے" تھا اور رہے گا اور اگر ساری دیکھنے والی
آنکھیں اندھی ہو جائیں جب بھی اوس کا رنگ برقرار رہے گا ۔ جو وہ کہتا
ہے اور جتنا کہ وہ کہتا ہے وہ تو اپنی جگہ پر درست ہے ۔ اگر ساری آنکھیں
اندھی ہو جائیں جب بھی بیشک جنشین کا پھول ویسا ہی رہے گا ۔ مگر آنکھیں
اندھی ہونے کے بجائے اگر بدل جائیں تب کیا ہوگا؟ کسی خلقت کی روشنی
کی شعاعوں سے متاثر ہونے کی خاصیت اگر انسان سے اور ہو تو اوسکی
آنکھ میں اوس کا رنگ کیا ہوگا؟ ظاہر ہے کہ پھول کا رنگ قائم ہونے
میں ایک دوگانہ عمل ظہور پذیر ہوتا ہے ۔ اگر انسانوں کی آنکھیں اندھی
ہونے کے بجائے بدل جائیں تو پھول کا رنگ بھی بدل جائے گا یا اوسکا
رنگ وہی رہیگا جو بدلی ہوئی آنکھوں میں معلوم ہوگا ۔ وہ نیلا "ہے" نہیں
بلکہ معلوم ہوتا ہے ۔ نیلا نام اون روشنی کی شعاعوں کا نہیں جو جنشین کے
پھول سے چھوٹتی ہیں ۔ بلکہ اوس احساس اور کیفیت کا ہے جو اوس مقدار
کی نوری شعاعیں آنکھوں میں پیدا کرتی ہیں ۔ جو شعاعیں چھوٹتی ہیں وہ
ایک شئے خارجی اور معروضی ہیں جو خود پھول کی ذات سے وابستہ ہیں اور
جنکو دیکھنے والے کی آنکھ اور اوسکی داخلی خصوصیت سے واسطہ نہیں ۔ مگر

اوس کا نام کیا ہو سکتا ہے؟ رنگ تو نام احساس و تاثر کا ہے اور اوس
میں دیکھنے والے کی آنکھوں کے داخلی صفات تمام تر دخیل ہیں۔ اور محض
معلوم ہونے سے گذر کر جبشین کے پھول کے ساتھ نیک شگونی یا بد فالی یا بے عصمتی
کے تصورات کا وابستہ ہو جانا ایک نفسی کیفیت ہے جو ماحول کے اثر سے
پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جو اوس کی خارجی اور معروضی اصل کا جزو نہیں فنکار
کی پھول کے ساتھ جذباتی نسبت ماخوذہ ہے۔ جبشین کا پھول نہ منحوس ہے
اور نہ نیک فال۔ اور اوس پر نظر پڑ جانا نہ شگون نیک ہے نہ بد شگونی مگر اس
نفسی قدر کو ابھی کچھ دیر کے لئے چھوڑ دیئے۔ ابھی ہم لوگ اس گتھی کے
سلجھانے کی کوشش کر رہے ہیں کہ پھول کے رنگ کی حقیقت خارجی اور
معروضی ہے یعنے خود پھول ہی کی ذات کے ساتھ وابستہ ہے یا داخلی ہے۔
پھول کا رنگ نیلا ہے یا معلوم ہوتا ہے۔ اور اگر معلوم ہوتا ہے تو یہ معلوم
ہونا کہاں تک اوسکی خارجی اصفات کے ساتھ تطابق رکھتا ہے۔ اور کہاں
تک اوسکے اصل کی سچی اور صحیح ترجمانی کرتا ہے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کا
بالذات کوئی خارجی وجود ہے یا وہ محض داخلی کیفیات ہیں اور ان داخلی
احساسات کے علاوہ ان کا کوئی وجود نہیں۔

یہ ہونے اور معلوم ہونے کی فلسفیانہ بحث دو تین طرح فن جمالیات
میں دخیل ہوتی ہے۔ اول تو خود قدروں کی تعریفیں متعین کرنے میں اور
اون کی اصل و حقیقت سمجھنے میں یعنی وہ خارجی اشیا ہیں اور اون کے
عوارض اور خصوصیات معینہ اور مقررہ ہیں۔ یا وہ اک داخلی ردعمل

اور انفرادی احساس ہے۔ اور دوسرے یہ کہ فن کار اپنے ذاتی احساسات
بیان کرنے پر اکتفا کرے یعنی اوسکا نصب العین اور منتہا ہی محض ذاتی
احساس کا بیان قرار پائے یا۔ اوس پر تطابق یعنی خارجی اور معروضی
تفصیلات کے نقل کرنے کی بھی پابندی ہے۔ مثلاً چودھویں صدی
کے مغربی مصوروں کی بڑی تعریفیں ہیں کہ وہ حقیقت سے انحراف
نہیں کرتے۔ اونکی تصویریں بڑی سچی ہیں۔ اس معنی میں کہ وہ کسی شے
کی ہو بہو نقلیں ہیں۔ اور دور حاضرہ کے بعض فنکاروں کے خلاف ایک
واویلا ہے کہ وہ اپنے پریشان نامربوط اور انوکھے ذاتی احساسات و
کوائف کے سوا اور کچھ نہیں بیان کرتے۔ ان فنکاروں کے عمل کو
جمالیاتی عمل ہی نہیں تسلیم کیا جا سکتا۔ ان میں کوئی جمالیاتی قدر
موجود ہی نہیں ہیں۔ اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فنکاروں کے طرز عمل و
رویہ سے اس بارے میں ایک عام رجحان کا تو پتہ ملتا ہے مگر اس عام
رجحان کے باوجود کسی اور طرز کے کالعدم ہونے کا ثبوت بہم نہیں پہونچتا۔
دونوں قسم کے فنکار ہمیشہ رہے ہیں۔ دونوں قسم کے عمل ہمیشہ تخلیق
ہوتے رہے ہیں۔ کوئی نقطہ نگاہ اور رویہ اس حد تک کبھی رائج نہیں ہوا
کہ دوسرا کالعدم ہو جائے۔ اگر صرف مغرب کو دیکھا جائے تو کہہ سکتے ہیں
کہ وہاں کسی متعارف اصل سے انحراف کم کرتے تھے۔ اور اب بھی کم
ہی کرتے ہیں گو ان کا تناسب پہلے کے اعتبار سے بہت زیادہ ہو گیا ہے۔
مغربی فنکاران داخلی کوائف کے بیان کرنے میں زیادہ تر بلکہ بہت

زیادہ تر خارجی خصوصیات کو ملحوظ رکھتے تھے۔ مگر مشرق میں ایسا نہیں رہا۔ یہاں فنکارانہ ہیئتوں کے وضع کرنے میں خارجی خصوصیات کا اسقدر لحاظ نہیں رکھا گیا۔ اور محض تشبیہ کاری نہیں مروج رہی بعض ایسی ہیئتیں بھی کاڑھی جاتی ہیں جو فطرت میں موجود نہ تھیں مشرق میں داخلی کیفیت پر زیادہ زور دیا گیا۔ اور چونکہ ہزاروں داخلی کیفیتیں کسی جانے پہچانے متعارف ہیأت کے توسط سے یعنی اوسکے خارجی خواص کو برقرار رکھکر نہیں بیان کی جا سکتیں اس وجہ سے ایک رمزی اور کنائی طرز ادا مروج ہو گئی۔ ما فوق الطبیعی قدرت دکھانے کے لئے دو ہاتھوں کے بجائے چند ہاتھ دونات کی بجہ زائی کر صنعت دکھانے کے لئے پیٹ کے حصے کا تناسب سے گذرا ہوا ہونا۔ جیسے گویا ادب میں دلالت غیر وضعی ہوتی ہے کہ لفظ شیر سے مراد بہادر آدمی لے لیتے ہیں یا رقص میں مدروں کا وضع کرنا یا تصویروں میں کسی مخصوص شئے مثلاً ایک گلاب کے پھول، یا ایک حسینہ کی چوٹی کے رنگ کے ایک مثالی یا ایک مجوزہ کیفیت کو ذہن میں رکھ کر اوسی رنگ پر قائم رہنا اور اوس میں روشنی کی رعایت کو ملحوظ نہ رکھنا وغیرہ وغیرہ۔ یا ادب میں واقعات کے بل پر نہیں بلکہ نری جذبات نگاری۔ رزمیہ، مثنوی اور یونانی طرز کی تمثیلوں میں جو واقعات اور حالات کی پابندی اور اون سے تطابق رکھنے کی وجہ سے خالص اور مجرد کوائف کے بیان میں ایک تحدید اور خصوصیت آجاتی ہے اوس سے آزاد ہو کر مجرد کوائف کے بیان کے لئے ایک مخصوص صنف "صنف "غزل" وضع کرنا جس میں تعمیم اور

ایمائیت شعر میں بڑی وسعت لادیتی ہے۔ مغرب میں رنگوں پر، روشنی کا اثر جو ایک پیش نظر خارجی کیفیت تھی مقبول ہوئی اور کسی رنگ کی ذہنی کیفیت جو برقرار رہتی ہے قابل اعتنا نہ سمجھی گئی۔ چنانچہ وہاں اس کے متعلق تحقیقیں یہاں سے بہت قبل ہوئیں۔ اور یہاں کی بہ نسبت بہت زیادہ اونچی منزل تک پہونچیں۔ وہاں کے مصور پیش نظر کو مصور کرنا چاہتے تھے جو شے آنکھوں میں جیسی معلوم ہوتی ہے اوس کیفیت کو دکھانا چاہتے تھے۔ یعنی جمالیاتی قدروں کو۔ بخلاف اس کے بت تراشی اور مصوری میں رمزیہ طریقہ وہاں بہت دیر کر کے ایجاد ہوا۔ کیونکہ وہ یونانی روایات کے زیر اثر ایک مثالی اور فرضی معیار اور نظریہ کے پابند تھے۔ اور دونوں نظریات و اسالیب ایک خاص ہی ڈھنگ میں کام کر سکتے ہیں۔ ہیگل ان رمزی بیانات کی بے ہنگامی تو دیکھتا ہے۔ کیونکہ وہ محسوس ہے اور انھیں یونانی معیار سے بے ہیات اور بدہیات پاکر سمجھتا ہے کہ مشرق میں دراصل مادی پہلو پر زیادہ اصرار ہے۔ اور ذہنی و کیفی پہلو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ اوسکا وہی مفہوم سمجھتا ہے جو مغرب طرز ادا میں اوس کا ہوتا، صرف مادے کے ساتھ توغل، صرف جنون صناعی، انوکھی صورت کاری، جو فنکار کی قدرت کا مظہر ہو۔ اور بس۔ یہ ایک انوکھی صورت کاری ضرور ہے اور انوکھی ہی منزل پر رہ جانے کی وجہ سے یعنی اوس منزل سے گذر کر کوئی عام فہم جانی پہچانی متعارف صورت نہ اختیار کرنے کی وجہ سے ایک مخصوص معنی میں نامکمل ضرور رہے۔ یعنی اگر خارج سے تطابق ضروری قرار

دیا جائے۔ جو ہیگل کے فلسفہ کا تقاضا تھا۔ مگر ہیگل صرف نامکمل صورت
کو دیکھتا ہے۔ اوس کی آنکھیں اوس حیات کے قلب تک نہیں پہونچتیں۔
وہ اوس روح اور قوت تخلیق، اوس ذہنیت فاعلیت کو نہیں دیکھتا جو
مادہ سے برسر پیکار ہے۔ اوس تخیلی احساس کو نہیں دیکھتا جو تلاش
حیات میں سرگرم تھا اور پیکر پیکر کر مطمئن ہو گیا۔ مکمل عمل کی حقیقت سے
اوس کو ان کو ہندوستانی قدروں میں تولنا تھا جو ہیگل نہیں کرتا۔ اگر وہ
ان کو ایک ذہنی کیفیت، ایک خیال اور مادہ کی جنگ کی حیثیت سے
دیکھتا یعنی اس حیثیت سے اگر دیکھا جائے تو اس طرح کی کوششوں کا
پایہ روایتی رنگوں اور استعاروں، تمثیلوں میں ڈھلے ہوئے عملوں سے بلند
تر ہے۔ اگر ایمائی اور رمزی بیانوں یا کنایوں اور استعاروں میں مجرد
الفاظ کو ملا لیا جائے اور اون کی وضعی دلالتوں پر اصرار کیا جائے تو
ظاہر ہے کہ بیان مطالب سے معرا ہو جائے گا۔ مگر ہم ایسا نہیں کرتے
تو پھر اور فنون مثلاً مصوری اور نقاشی میں ایسا کیوں نہیں کیا جا سکتا ہے
گو یہ ایک حد تک درست ہے کہ اس طرح کے فنون کا داخلی تقاضا اور
اون کے بیان کے مادی وسائل ایک حد تک رمزی طرز ادا کے ساتھ
میل نہیں کھاتے جس قدر ادب اور اوس کے بیان کا وسیلہ الفاظ۔
مگر یہ تو فنکار کی صلاحیت کا سوال ہے کہ وہ وسائل اور تکنیک اور مفاہیم
میں ایک خوش آہنگ توازن قائم کرے۔ اگر عمل میں مفہوم اور حیات کا
توازن قائم ہو سکتا ہے تو جمالیاتی تقاضا چک گیا۔

دورِ حاضرہ میں فن کاروں نے ذاتی آزادی کا جھنڈا بلند کر دیا ہے۔ اور فن کارانہ مساعی کا منتہا اس راستے سے معرضِ بحث میں آگیا ہے۔ مگر فنکار کی ذاتی آزادی اور رواج کی پابندی کے نقطۂ نگاہ سے الگ بھی یہ بذاتِ خاص ایک مستقل سوال رہا ہے کہ آخر فنکارانہ مساعی کا منتہا کیا ہے؟ تکنیکی اور عملی نقطۂ نگاہ سے فنون کا کعبۂ مقصود کیا ہے؟ فنکار کی قوتِ تعمیر و تخلیق اور تخئیل کی پروردگاری کس شئے کے درپے ہے؟ اور اسی سے بالکل ملا ہوا یہ سوال ہے کہ آرٹ کا ماحصل کیا ہے؟ اس کی سماج کے نظام میں حیثیت اور قدر و قیمت کیا ہے؟ یہ مسائل دو طریقے پر مطالعہ کئے جا سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ مجرداً عقل و قیاس سے کام لیا جائے، عقلی گھوڑے دوڑائے جائیں، قیاس آرائی کی جائے، عام اور اساسی اصول قائم کئے جائیں اور ان سے جزئیات و تفصیلات استنباط و استخراج کئے جائیں۔ اور دوسرے یہ کہ بجائے نری قیاس آرائی کے فنونِ لطیفہ کے عملوں کا مطالعہ کیا جائے اون کی تحلیل و تجزیہ کیا جائے اور خود اون سے کچھ عام اصول استقرار کئے جائیں۔ تقریباً سو ڈیڑھ سو سال قبل تک دوسرا طریقہ "ضعوہ اہلِ نظر" کا اعتبار نہ رکھتا تھا۔ یا شاید جمالیات کے مطالعہ میں ممکن ہی نہ تھا۔ اور عقلی قیاس آرائی کا بازار گرم تھا۔ سبب یہ تھا کہ ایک طرف تو فنون جیسی شئے کی طرف سے قطعی بے توجہی ممکن ہی نہ تھی اور اس سے آنکھ بند کر لینا ممکن ہی نہ تھا۔ اور دوسری طرف فلسفیوں کا شوق عنان گسیختہ،

اور فلسفہ کو ہر شعبے میں دخیل کرنے کا ذوق ان مسائل پر خامہ فرسائی پر مجبور کرتا تھا۔ غرض فنون اور فنون سے وابستہ مسائل پر فلسفیوں نے نے ہزاروں سال سے فکر آرائی اور خامہ فرسائی کی ہے۔ اور چونکہ وہ فلسفیانہ مسائل سے اُلجھے ہوئے تھے اس لئے اس پر ان کے اپنے فلسفے کا رنگ چڑھا ہوتا تھا۔ بحثیں در اصل فلسفہ کی ہوتی تھیں اور آرٹ بھی لپیٹ میں آجاتا تھا۔ وہ پہلا مفکر جس کے خیالات ہم تک پہونچے ہیں سقراط تھا۔ اور یہی وہ پہلا مفکر ہے جس کو جمالیاتی مسائل پر رائے زنی کا بانی کہنا چاہیئے۔ وہ در اصل علم اخلاق تھا، اخلاقی مسائل کی تحقیق میں منہمک تھا اور اتفاقاً جمالیات کی سرزمین میں بھول پڑا۔ مگر اوسکی گہری نگاہیں جمالیات اور آرٹ کے یکدم اساس تک پہونچی ہوئی ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ تمام شعرا در اصل ایک طرح کے اختلال کے شکار ہوتے ہیں۔ اور یہی اختلال اونکی شاعری کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ آرٹ کی تنقید میں اس سے زیادہ جامع کوئی تنقید نہیں۔ مگر وہ شخص جس کا نام آرٹ کی دنیا میں شیطان کی طرح مشہور رہے وہ اُسکا شاگرد افلاطون ہے۔ اور وہ بالطبع سماجی مصلح تھا۔ وہ نہ بے لوث فلسفی تھا نہ علم اخلاق تھا اور نہ سیاسی۔ وہ بس سماج کا مصلح تھا۔ سماج میں اصلاح کرنا چاہتا تھا۔ اور سماج کی صورت حال اوسکے نظر میں وہ تھی جو سوفسطائی تحریک کے بعد یونان کی اوسکے زمانے میں تھی۔ اور چونکہ سماجی اصلاح کا آلہ کار وہ ریاست کو بنانا چاہتا تھا اسلئے

سیاسیات کے مسائل میں پڑا۔ وہ بھی چینی فلاسفہ کنیفوشیس اور لاؤ کی طرح مشیر سلطنت بننے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ مگر افلاطون سماجی اصلاح کیلئے ایک بتیابی طرح رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک عظیم ترین مفکر کا دماغ بھی رکھتا تھا۔ اس نے اپنی مجوزہ اصلاحوں کیلئے عقلی دلیلیں اور بحثیں بھی وضع کیں۔ یا اگر "وضع کیں" کہنے میں خواہ مخواہ "بیدر" گرھ لینے کا مفہوم بہت زیادہ اجاگر ہو جاتا ہو تو یوں کہیے کہ وہ اپنی مجوزہ جمہوریت کی ارض مقدس میں علم التحقیقات اور فن تعلیم کی شاہراہ سے پہونچا۔ یہ شاہراہیں طے کرنے میں ایک مبسوط فلسفہ تیار ہو گیا۔ اسکے نظریات اور خیالات بہت گرانقدر اور بیش بہا ہیں۔ اسکے نظریات کا حوالہ یا انکے علم کا بعض تنقد فرض کرکے بحثیں چھڑ جانا بہت عام ہیں۔ کیونکہ اس نے گویا ایک قلب اور سانچہ ہی فرض کر دیا جس میں ڈھائی ہزار برسوں تک تمام بحثیں ڈھلتی رہیں۔ افلاطون بالروح ایک "آئیڈیلسٹ" تھا۔ مگر اُس انتہائی قسم کا نہیں جتنے اُسکے نقش قدم پر چلنے والے صدیوں در صدی بعد کے جرمن فلاسفہ۔ یا یوں کہیے کہ وہ نیم آئیڈیلسٹ تھا۔ وہ اُس انتہائی صورت کا آئیڈیلسٹ نہ تھا کہ مادے کے وجود ہی کا منکر ہو اور اس کو ایک ذہنیہ عکس کی شئے بنا دے۔ وہ مادے اور غیر مادے دونوں کے وجود کو مانتا تھا۔ وہ آئیڈیلسٹ اس معنی میں تھا کہ وہ غیر مادی وجود کو اولی اور برتر مانتا تھا۔ اور مادے کو اس کے مقابلے میں ایک اسفل اور فرد تر عکس قرار

دیتا تھا۔ وہ اس مادی دنیا سے ورا اور بالاتر ایک "عالم مثال" کے وجود کا قائل تھا جہاں اس عالم اجسام کی تمام مادی اشیاء کی "مثالی" اور "اصل" موجود ہے۔ اور ہر مادی شئے اس مثالی واصل کی محض "نقل" ہے۔ گویا کہ یہ تمام عالم مشہود جسکو "قدرت" کا اعتبار حاصل ہے دراصل محض "نقلی" ہے۔ گھوڑے، بکریاں، انسان، گلاب اور تمام ساری مادی اشیا محض نقلیں ہیں۔ اور سب کی اصلیں عالم مثال میں موجود ہیں۔ اور ہر مادی شئے اوسی نسبت سے اُسی حد تک مکمل ہے جس حد تک وہ اپنے عالم مثال کی اصل سے تطابق رکھتی ہے۔ اور اُس کی نقل ہے۔ اور یہ تطابق کلی نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ مادی صورت قبول کرنے میں اصل بگڑ جاتا ہے۔ ہے۔ کیونکہ مادہ ایک فروتر جنس کی شے ہونے کی وجہ سے اوسکی صرف ایک حد تک نقل اتار سکتا ہے۔ اور مادہ بغیر کسی اصل سے اتصال کے مکمل نہیں ہوتا۔ مادی اشیا ہی کی اصل کی طرح وہ تصورات و کلیات مثلاً "خیر" "شر" "حق" وغیرہ کی بھی عالم مثال میں ایک اصل مانتا تھا۔ اور انکے مجرد امثالی وجود کا قائل تھا یعنی ان قدروں کی جو نمود، شہود، اور ظہور ہم دنیا میں دیکھتے ہیں وہ تمام ایک مثالی وجود کی نقلیں ہیں۔ یعنی گویا دنیا کے تمام نیک اور بدکرداران ایک مثالی شے کے عکس جیسے ہیں۔ اور کسی حد تک نیک یا بد ہیں جس حد تک وہ نیک بد کی "مثالی" اصل کے مماثل ہیں۔ اُسکے نظریات اُن پانچوں طریقوں پر جمالیات اور فنون

لطیفہ کی بحثوں میں داخل ہوتے ہیں جن کا ابھی اوپر تذکرہ ہوا ہے۔ قدروں
کی تعریفیں مقرر کرنے میں۔ تکنیک اور عمل کا منتہا مقرر کرنے میں فنکارانہ
مساعی کا منتہا اور رخ مقرر کرنے میں —— آرٹ کا ماحصل تجویز کرنے
میں۔ اور تنقیدی قدریں جمع کرنے میں۔ وہ آرٹ کی سرزمین میں فلسفہ
کی راہ سے آیا۔ اور ایک اخلاقی زاویہ نگاہ کا پیچھا کرتے ہوئے پہونچا۔ اور اس نے
تمام فنکاری پر ایک شدید حملہ کیا۔ اور اس نے حملہ کا محاذ وہ انتخاب کیا
جو زیادہ کھلا ہوا تھا۔ یعنی مصوری اور نقاشی، اور اپنے تمثیلی عنصر کی وجہ
سے رزمیہ اور ڈرامائی شاعری یعنی وہ فنون جن میں کسی اصل کی نقل ہونے
کا عنصر مضمر تھا۔ اس نے دوسری بات کو اساسًا پکڑا۔ اس نے پانچویں کو
ایک دم دوسری کے تابع کر کے ایک منطقی استخراج کیا یعنی اگر دوسری درست
ہے تو پھر پانچویں کے حق میں وہی حکم لگے گا جو افلاطون نے لگایا۔ اور اس
حکم سے بچاؤ کی یہی صورت ہے کہ دوسری کی تردید، ترمیم یا تحدید کی
جائے۔ اس نے وہی بحث چھیڑی جس کی طرف جمالیات کے دائرے کی وسعت
کے سلسلے میں اشارہ آ چکا ہے یعنی غیر انسانی جمالیاتی اشیا اور انسانی
جمالیاتی تخلیق کا رابطہ۔ افلاطون نے اپنے ایڈیلسٹ نظریات کے ہر
شعبۂ زندگی پر حاوی ہونے کے ثبوت میں یہ شوشہ چھوڑا کہ تمام فن کاری
نقالی ہے۔ بعض فنون مثلاً مصوری، نقشبندی اور رزمی و تمثیلی شاعری
یعنی تصویر، بت اور کردار و واقعات میں قدرت کی نقالی کا شائبہ اس
قدر محسوس ہے اور بالعمل یونانی عملوں میں اصل سے تطابق کا دستور اس قدر

عام اور مسلم تھا کہ افلاطون کا تمام فن کاری کو محض نقل ٹھہرا دینا کچھ چنداں تعجب کی بات نہیں۔ مغرب میں بالخصوص اور تمام عالم میں بالعموم یہ فنون نقالی کی حد میں ضرور آتے ہیں۔ تصویریں، مجسمے، اور کردار و واقعات دراصل نقل ہی ہوتے ہیں۔ بعد کی تاویلوں نے نقل کی نسبت کو ذرا دور پھینک دیا۔ اصل اور نقل میں ایک واسطہ قائم کر دیا۔ نقل کو ذرا محجوب کر دیا۔ "کعبہ سے ان بتوں کو نسبت ہے دور کی" کا نظریہ پیش کیا۔ مگر بالعمل نقالی ہوتی رہی۔ چونکہ جیسا کہ افلاطون نے محسوس کیا تھا ان کی اصل و نہاد ہی نقالی پر تھی وہ اگر اتنا ہی کہہ کر رہ جاتا تو بات غالباً رفت گزشت ہو جاتی اور رائے محض امر نفس واقعہ کے بیان کے طور پر قبول کر لی جاتی۔ مگر افلاطون بس کیوں کرتا؟ اس کو کچھ فن سے غرض تو تھی نہیں۔ فنون تو محض لپیٹ میں آ گئے۔ وہ تو دراصل ایک سیاسی مسئلہ سے دست و گریبان تھا۔ ایک جمہوری نظام کا خاکہ مرتب کر رہا تھا۔ اور ہر غیر مصلح [illegible] بنکر وہ ایک قدم اور بڑھا۔ یعنی اس نے فنکاری کو نقل اور فنکاروں کو نقال ٹھہرا کر بس نہیں کیا۔ بلکہ نقالی کو اصل کی نہیں نقل کی نقالی ٹھہرایا یعنی نقالی در نقالی۔ کیونکہ وہ دراصل جس کی فنکار نقلیں اتارتے تھے وہ تو اس کے فلسفے کی رو سے خود ہی نقل تھی تو گویا فن کاری محض نقل نہیں بلکہ نقل در نقل تھی۔ اور نقالی در نقالی کی حیثیت سے محض ایک فعل عبث ہوا یعنی [illegible] اور [illegible] اور مصلح سماج نے یہ تجویز کیا کہ اس کی نہ صرف ہمت افزائی ہی نہ کرنا چاہیے بلکہ تمام فنکاروں کو

سماج کے لئے جزو معطل قرار دیکر ملک بدر کر دینا چاہیئے۔ مگر ظاہر ہے کہ اتنا غالی اور کبھی نظریہ یونان جیسے فن پرست ملک میں بے صدائے احتجاج اٹھائے نہیں رہ سکتا تھا چنانچہ یہ صدائے احتجاج خود اسی کے علمی خوانولئے میں اٹھی۔ اور اسکے بزرگ ترین شاگرد نے اٹھائی۔ ارسطو نے اوسی محاذ پر وار کیا جو افلاطون نے کھلا چھوڑ دیا تھا۔ افلاطون نے مصوری اور نقاشی کی مثالیں دیکر قدرت کی محض نقل اتارنے کا پہلو بہت زیادہ نمایاں کر دیا تھا مگر بعض فنون مثلاً موسیقی اور رقاصی میں نقل اتنی صاف اور نمایاں صورت نہیں اختیار کرتی۔ اور یہاں "نقل" کی ایک اور تاویل کبھی ممکن ہے یعنی یہ کہ موسیقی اور رقص تصویر اور بت کی طرح براہ راست کھلی کھلی اور صاف نقل نہیں۔ بلکہ بالواسطہ ہے یعنی خود قدرت اور فطرت کی نہیں بلکہ مطالعہ فطرت و قدرت سے جو تصورات و خیالات ذہن و تخیل میں ابھرتے ہیں اونکی ترجمانی ہے اور ان کا مخیلہ پیکر ہے یعنی بلا واسطہ قدرت کی نہیں بلکہ ایک مخیلہ اور ذہنیہ کیفیت کی صورت گری ہے۔ گویا کہ ارسطو نے قدرت اور فن کے مابین امتیاز کیا۔ امتیازی اقدار بتائی۔ اور قدرت اور فنکاری کی درمیانی کڑی دریافت کی۔ یہ تاویل اپنی جگہ پر اور ایک حد تک درست ہے یعنی اون فنون میں جن میں تخیل فی الجملہ زیادہ دخیل ہو سکتا ہے۔ غرض افلاطون کے حملے اور ارسطو کی تاویل نے فنون کے متعلق دو نظریئے اور دو زاویات نگاہ میدان جمالیات

میں لاکھڑا کر دیئے دونوں کے نظریئے اور دلائل بہت عام ہو چکے ہیں۔ ان کا مطالعہ بسیط پیمانے پر ہر زبان میں ممکن ہے اور اس پر مزید خامہ فرسائی تحصیل حاصل ہے۔ دور حاضرہ کی انتہا پسند فنی تحریکیں ارسطو کے نظریہ پر مبالغہ عمل پیرائی ہے یعنی فنکار کے نقال نہیں بلکہ ترجمان ہونے کی۔ اور انتہا پسند فنکاروں مثلاً مور، پکاسو اور اسٹراونسکی وغیرہ کو گالیاں دینے والوں کی جماعت افلاطون سے کورانہ مقلدوں کا ریوڑ ہے۔ دونوں کے طرز داطوار میں اس لطیف توازن کی کمی ہے جو خود جمالیات کا تقاضا ہے۔ دونوں انتہا پسند ہیں۔ دونوں حق فراموش اور حق ناشناس ہیں۔ مگر فن کا ہیولیٰ سقراط تو اختلالی ہوتا ہی ہے۔ وہ اگر اپنی لیلیٰ کا دیوانہ نہو، اگر اسکو بحبشم مجنوں نہ دیکھے اور جو بحبشم مجنوں نظر آئے وہ نہ کہے اور توازن قائم کرسکے تو پھر وہ غالباً فن کا رہی نہیں رہ سکتا۔ غرض محض تھوڑی بدلی ہوئی صورت میں افلاطون اور ارسطو کی جمالیاتی جنگ صرف ونحو کے زید وبکر کی جنگ کی طرح نظریاتاً اور عملاً ہنوز قائم ہے۔ اور جو کوئی بھی اس میں شریک ہوگا وہ فریق ثانی کی نظر میں ایک جانب دار اور پاسدار سے زیادہ کا اعتبار نہیں پا سکتا۔ فیصلہ زمانے کے ہاتھ ہے۔ بلکہ زمانے کے ہاتھ بھی نہیں۔ زمانہ خود پلٹے کھاتا رہتا ہے۔ تاریخ فن جمالیات اور فنون لطیفہ میں یہ نظارہ بار بار، مکرر، سہ کرر دیکھنے میں آتا ہے کہ ایک نظریہ اور طرز وضع ہوا۔ چلا، پھولا پھلا، مرجھا گیا اور گھس گھس کر فنا

ہوگیا۔ مگر اس کی حیات کی طرح ممات بھی عارضی نکلی۔ کوئی مسیحا نفس آیا، نسیم موافق چلی اور پھر نشاۃ ثانیہ ہوگیا۔ غرض اسکا فیصلہ قطعی طور پر نہیں کیا جاسکتا کہ فنکار کہاں تک اپنی تخلیق میں قدرت کی نقل اتارنے پر مجبور ہے۔ کہاں تک اسکی تخلیق کا کسی اصل سے تطابق لازم ہے۔ کہاں تک "عمل" میں شائبۂ خارجیت ضروری ہے۔ مثلاً اگر درخت کی تصویر بنائی جائے تو کہاں تک اوسکا "درخت نما" ہونا ضروری ہے۔ کہاں تک درخت کی تصویر کا، درخت کا شائبہ بردار ہونا کمال فن کا معیار ہے؟ کہاں تک اسکو خارجی درخت سے ملتا جلتا ہونا چاہیئے؟ کیونکہ مصوری یا نقاشی میں لفظ "درخت" اپنی کلی اور عام منطقی وسعت کھو کر ایک مخصوص جنس کے درخت میں مبدل ہو جائیگا۔ مصور صرف آم املی یا پیپل کا پیڑ دکھا سکتا ہے۔ وہ "درخت" نہیں دکھا سکتا۔ وہ "درخت" کی تصویر بنانے میں کسی مخصوص جنس کا درخت بنانے پر مجبور ہے۔ اور اس فنی اور تکنیکی مجبوری کے ساتھ اوسکی نقل کا کسی اصل سے تطابق، اور اس تطابق، اور اس تطابق کا عیار عمل میں دخیل ہونا لازم آتا ہے۔ یہاں یہ دو سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ مصور اور نقاش بھی کوئی رمزی علامت کیوں نہیں وضع کر لے سکتا؟ وہ کوئی مخصوص قسم کا درخت بنانے کے بجائے درخت کا مفہوم ادا کرنے کے لیے ایک ایسی علامت وضع کر لے سکتا ہے جس میں اسی قدر وسعت اور تعمیم ہو جتنی منطقی اور لغوی اصطلاح "درخت" میں۔ گو یہ علامت کسی خارجی

اور فطری درخت سے بھی مطلق تطابق نہ رکھتی ہو۔ اور دوسرا سوال یہ ہے کہ اگر فنکاری کسی شئے کی محض شبیہہ اتارنے کا نام ہے تو پھر فنکاری میں تخیل، اختراع اور جدت کی کہاں گنجائش ہے؟ فنکار کی شخصیت اس میں کس راہ سے آسکتی ہے؟ فن، شرح زندگی اور تفسیر حیات کیسے بن سکتا ہے؟ فطرت کی ترجمانی کیسے ممکن ہے؟ ایک کیمرہ کی لی ہوئی تصویر اور ایک فنکار کی بنائی تصویر میں امتیازی قدر کیا ہوگی؟ اور محض خاکہ کشی اور مصوری میں مابہ الامتیاز کیا شئے ہوگی؟ غرض قدرت کے ردعمل اور انسان کی فنکاری کا باہم تعلق ایک کثیر الزاویہ اور مختلف فیہ اور اہم موضوع ہے جس کا ایک سرا نفسیات کی سرزمین میں گم ہے کہ وہ کیوں اور کیسے انسان کو متاثر کرتے ہیں؟ کس مخصوص قوی پر اور کس طرح کا اثر کرتے ہیں؟ آیا یہ اثر حواس و حسیات تک محدود ہے؟ یعنی صرف حاسہ متاثر ہوتا ہے رنگ سے آنکھ، آواز سے کان؟ یا حاسہ سے گذر کر یہ اثر شعور اور ذہن کو بھی متاثر کرتا ہے؟ یا پھر احساس اور اس احساس کے محل کے ساتھ کوئی مخصوص صلاحیت اور قوی وابستہ ہے؟ اور جذبات و احساس کو بھی اپنے احاطہ اثر میں کھینچ لیتا ہے؟ اور دوسرا سرا اس افلاطونی اور غایت مختلف ذہنیہ مباحث میں گم ہے کہ آپس میں مشابہت اور مماثلت کے اعتبار سے دونوں میں کیا ربط و تعلق ہے؟ اور پھر یہ کہ فنکار کی ذاتی آزادی کس حد تک پابند ہے؟ کس حد تک وہ ترجمان ہے اور کس حد تک واقعہ نگار یا ناقل؟ اور پھر ترجمانی میں بھی وہ محض اپنے ذاتی تاثرات کا کس حد تک اظہار کر سکتا ہے؟ اور کس حد

تک اُسکو اپنے ذاتی تاثرات کو تعمیم کے قالب میں ڈھالنا ضرور ہے۔؟

خود قدروں کی تعریف اور تجزیئے کی بحثوں کا خاکہ بھی افلاطون اور اوسکے ایک فلسفیانہ نظریئے سے ماخوذ ہے۔ اور اُسی کی فلسفیانہ اختراسات کے قالب میں ڈھلا ہوا ہے۔ علم الوجود کے سلسلے میں منتہار وجود اور اصل حقیقت کی نوعیت کے بارے میں ایک دقیق بحث یہ نکل آئی کہ حواس پر تو ظاہر چیزیں فرداً فرداً ہوتی ہیں مثلاً زید، بکر، کوئی مخصوص پھول گلاب، لالہ یا کوئی مخصوص پھل یا درخت وغیرہ یعنی اوسی قسم کی مخصوص چیزیں جنکا مصوری اور نقاشی کے سلسلے میں ذکر ہوا۔ اس مخصوص محسوسات زید، بکر، گلاب، لالہ، آم، املی سے گذر کر ایک کلی عام منطقی تصور "انسان" "پھول"، "درخت" تک کیسے ہو پہنچ جاتے ہیں جس کی دلالت میں افراد کی خصوصیات شامل نہیں مگر وہ تمام جنس پر حاوی ہے کسی منطقی تصور یعنی لفظ کو لیجئے اور یہی سوال پیدا ہوتا ہے کہ افراد اور خاص سے گذر کر عام تک کیسے پہونچ جاتے ہیں۔ افراد و کلیات میں رابطہ کیا اور کس طرح کا ہے؟ گھوڑا جو آنکھوں کے سامنے ہوگا وہ خاص خاص طرح کے خواص اور اوصاف کا حامل ہوگا مثلاً رنگ، کمیت یا سرنگ، قد و قامت بارہ [12] تیرہ [13] ہاتھ، نسل، دیلر یا تھوروبڑ، وغیرہ وغیرہ کوئی گھوڑا ایسا نہیں ہو سکتا جس کا کوئی رنگ ہی نہو، قد ہی نہو، نسل ہی نہو، مگر پھر بھی لفظ یا تصور یا کلیہ "گھوڑا" میں اسکی مطلق رعایت نہیں رہ بلا تخصیص کمیت، سرنگ، چھوٹے، بڑے، ویلرا اور تھورو بڑ سب پر یکساں حاوی ہے۔ تو سوال ہوتا ہے کہ ایک گوشت و پوست کی مادی

ذات جو ہمیشہ کچھ ذاتی جزیاتی اوصاف کی حامل ہوگی اور ایک لفظ یا منطقی
مافی الذہن "گھوڑا" میں کیا نسبت ہے۔ کیونکہ تصور کلیہ لفظ "گھوڑا"
تو ہر گھوڑے پر منطبق کیا جا سکتا ہے خواہ وہ کمیت ہو، سرنگ ہو، سبزہ ہو،
مشکی ہو اور خواہ کسی قامت اور کسی کیفیت کا ہو۔ تصورہ اصطلاح "گھوڑا" کی
وسیع اور عام دلالت میں محسوسہ گھوڑے کی ساری ذاتی خصوصیات
نظر انداز کردی گئی ہیں۔ اور محسوسہ گھوڑے میں یہ جزوی خصوصیات ضرور
ہونگی جن سے کوئی گھوڑا منزہ نہیں ہو سکتا۔ اس سلسلے میں تین طرح کے
سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ اولاً تو یہی کہ من حیث ایک جسمانی ذات کے جو
محسوسہ اور ایک ہے اور ایک تصور کے جو ذہنیہ ہے یعنی شے گھوڑا اور لفظ "گھوڑا"
میں کیا تعلق ہے منطق کے یہ سارے تصورات اور خیالات یا بالفاظ دیگر
لغت کے سارے الفاظ آخر ہیں کیا؟ کیا وہ محض ذہنی تصورات ہیں جنکے
مقابل عالم ہست و بود میں کوئی شے نہیں؟ کیا وہ محض دماغ کے وضع
کردہ تخیلات ہیں جن کا وجود محض من حیث خیال اور تصور کے بس دماغ اور
ذہن میں ہے؟ اور آخر دماغ یا فکر یا ذہن نے انھیں وضع کیسے کیا؟ اسکو
یہ انواع تصورات دستیاب کیسے ہوئے؟ وہ ان تک پہونچا کیسے؟ کیا
اس تخلیق واختراع میں خود گھوڑوں کو بھی کچھ دخل ہے؟ آخر ان
م گھوڑوں کا گھوڑے کے ذہنی تصور سے کیا لگاؤ اور واسطہ ہے؟
کیا ذہنی تصور ایک تخلیقی اور انتزاعی عمل ہے جس میں مادی اشیا اُن کے
مقرون لواحقات سے علیحدہ کر لیتے ہیں؟ کیا تصورات کی اصل تخصیصی، تجریدی

اور انتزاعی ہے؟ اور دماغ میں یہ تخلیص، تجرید اور انتزاع کر کے مادی اشیا کو اپنے لواحقات سے علیحدہ کر کے محض ایک تصور، خیال، اور ذہنی شئے میں مبدل کر دینے کی طاقت کہاں سے آگئی؟ کیا اس طاقت اور صلاحیت کی اصل مافوق الطبیعاتی نہیں؟ کیا ان تصورات کی اصل و بنیاد ازلی نہیں؟ کیا اوصاف اشیا سے مقدم نہیں؟ کیا کسی شئے کی تعمیر و تخلیق سے پہلے اوس کے متعلق تصورات ذہن میں قائم نہیں کرتے؟ غرض اس قسم کے سوالات کا خاصہ سلسلہ ہے اور ہر سوال کا علم وجود اور علم العلم کے سانچوں میں ڈھلا ہوا ہے ایک جواب ہے جیسا پائی قدرتا تعریف اور تجزئے کے سلسلے میں تین طرح کے نظریات زیادہ آئیں گے۔ ایک یہ کہ تمام تصورات محض اسما ہیں اور انکی حقیقت بجز ایک فرضی نام کے کچھ نہیں کسی خارجی حقیقت سے تطابق اور مماثلت کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ دوسرا یہ کہ یہ تجریدات ہیں اور تجریدی طاقت عقل و فکر میں مضمر ہے۔ فکر نے یہ تصورات فرد کے مطالعہ سے بہم کئے ہیں اور فرد اس تجریدی عمل کی خشت اول ہے۔ اور تیسرا وہ افلاطونی جواب ہے جس کے رد عمل کے طور پر یہ جوابات بعد کو مرتب ہوئے اور جو کچھ دنوں ذرا دبے رہنے کے بعد جرمن فلاسفہ کے ہاتھوں میں تماشہ ہو گیا۔ افلاطون جیسا میں کہہ چکا ہوں کہ نیم آئیڈیلسٹ تھا یعنے علم الوجود کے مسائل میں ایک غیر مادی "مثال" ایک مجرد، نا مجسم "خیال" کے وجود کا قائل تھا اور اس مجرد اور نا مجسم "خیال" کو وہ مادے کے مقابل میں اولی تر مانتا

تھا۔ مادے کا انفرادی اور ذاتی وجود تو وہ مانتا تھا۔ مگر ایک ناقص، نامکمل اور اسفل جنس کی حیثیت سے۔ اسکے خیال میں اوصاف و کلیات ازلی ہیں۔ انکا وجود مطلق ہے۔ منفرد اشیا ایک کلی مثالی تصور کی، یعنی ایک ایسے مطلق تصور کی جو ذاتی اور انفرادی صفات و خواص سے معرا بالذات قائم ہے، مخصوص صورتیں ہیں یعنی "گھوڑیت" اور "بکریت" تمام گھوڑوں اور بکریوں سے مقدم ہے۔ اور ان اوصاف کا وجود مطلق ہے یعنی ایک شے بذات خاص "گھوڑیت" اور "بکریت" بھی ہے۔ گھوڑیت اور بکریت درآئے تمام گھوڑے اور بکریاں منفرد گھوڑوں اور بکریوں سے تجریدًا حاصل کی ہوئی نہیں کیونکہ یہ گھوڑے اور بکریاں تو محض اوسکی نقلیں ہیں۔ بلکہ قدیمی اور ازلی اور ہر گھوڑا اور بکری اسی حد تک گھوڑا اور بکری ہے جس حد تک وہ ان کلی اوصاف کا حامل اور ظہور ہے یعنی اسکے مماثل اور نقل ہے۔ یعنی جس حد تک ایک اسفل جنس مادہ ایک اولی جنس "خیال" سے موثر ہو سکی ہے۔ ان امثال کا نقش انسانی روحوں پر ثبت ہے اور روحیں جب عالم ہست و بود میں منفرد گھوڑوں اور بکریوں سے دوچار ہوتی ہیں تو وہ نقوش یاد کے طور پر تازہ ہو جاتے ہیں۔ امثال کی تعداد لامتناہی ہے۔ مگر بے ربط اور نامربوط نہیں۔ انکی ترتیب منطقی ہے یعنی فرد، نوع، جنس وغیرہ اور منطقاً مرتب اور مربوط ہونے کی وجہ سے یعنی ایک عقلی جنس ہونے کی وجہ سے صرف عقلاً سمجھی جا سکتی ہیں۔ اور ان تک رسائی کا ذریعہ بس

عقل اور فکر کے سوا اور کچھ نہیں۔ افلاطونی فلسفہ کی ذرا طوالت سے تشریح
اس لئے کی گئی کہ یہ در اصل جمالیاتی قدروں کی بحث کا خاکہ ہے۔ اسکی تمام
جزوی باتیں اور سارے پہلو جمالیاتی قدروں کی دریافت اور اُنکی اصل و حقیقت
کی ترتیب و تعین میں کام میں لائی گئیں۔ عقل و فکر اُن تک رسائی کا ذریعہ
قرار پائی۔ عقلی علوم کے منتہا کی طرح اُسکا بھی ایک مافوق الطبیعاتی
خارجی منتہا قرار دیا گیا یعنی منطقی اور فلسفیانہ کلی تصورات کی طرح
رد جمال بھی مطلق قدر ہے۔ جس کا تمام ساری حسین و جمیل شئے کے
ماورا اپنا ذاتی وجود ہے۔ ہر شئے جمیل اور حسین اُسی تناسب سے ہے
جتنی وہ اس معراجِ جمال کی حامل ہے۔ انسانوں میں شعور اور ادراک
حسن ازلی ہے۔ اوسکی یہ قدرت، وہبی اور روحانی ہے۔ اس کو
کسی غیر وہبی عنصر سے واسطہ نہیں۔ ماخوذ کرنے اور سیکھنے کا کوئی
سوال نہیں۔ حسین چیزوں سے تجزیہ اور انتزاع کرکے حاصل نہیں
ہوتا۔ یہ ایک روحانی کیفیت ہے۔ جمالِ مطلق کی ایک جھلک ہے۔
فنکاروں کی روحانی کیفیت ازلی ہوتی ہے۔ فنونِ لطیفہ کے مطالعہ
سے جمالیات کے متعلق کوئی اصول و قانون اور کلیہ نہیں وضع کیا جا سکتا۔
کیونکہ وہ تو خود ایک پرتو ہے۔ بلکہ نقل در نقل ہے۔ گھوڑا اور بکری
خود عالمِ اجسام میں گھوڑیت اور بکریت کی ناکمل تمثیل ہے۔ اسکی
تصویر نقل در نقل ہے۔ ان کی حقیقت تک پہنچنے میں ایک سدِ راہ
یا غول کی طرح ہے۔ جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات انسانوں

کے ذہنوں میں مدفون ہیں۔ اور اُن تک رسائی محض ذہن و فکر اور
عقل کے ذریعہ ہو سکتی ہے۔ جمالیاتی قدروں کی اصل و نوعیت کا یہی
وہ خاکہ ہے جو موئے قلم سے بہزاد فلسفہ نے کھینچا ہے۔

مافوق الطبیعات ایک سرچشمہ جمالیات تک پہونچنے کی کوشش
ایک دلچسپ ذہنی کاوش ہے۔ دلچسپی میں کلام نہیں۔ مگر حاصل کاوش
صرف چند بے گوشت و پوست کے "الفاظ" ہیں۔ یا غایت از غایت
کوہ کندیدن و کاہ برآوردن کے قسم کا ایک ماحصل۔ اس راستے سے
جو لوگ جمالیاتی اصول و قوانین و کلیات پہونچے ہیں اُنکے دامن تحصیل
یا تو خالی ہیں یا صرف کم عیار سنگ ریزوں سے پر۔ اور دوسرے یہ کہ
اس مطالعہ کا اصل مقصود فنون لطیفہ کے بعض عام اور نظری مسائل بیان
کرنا ہے۔ نہ کہ ایک دقیق فلسفیانہ بحث کا چھیڑنا اور اسکے پیچ و کاوک میں گم
ہو جانا۔ یہ افلاطونی اور جرمن عقلی قلابازیاں جمالیات کے عام مسائل سے
زیادہ اخلاق اور فلسفہ کے مسائل سے وابستہ ہیں۔ اور اس راستے پر چلنے
والے بالطبع اور بالمقصد فلسفی تھے نہ کہ حکمائے جمالیات۔ علاوہ دور از کار اور
بعید از قیاس ہونے کے اس میں بڑا عیب یہ ہے کہ اس میں اُس ارتقا کا
کوئی لحاظ اور رعایت نہیں جو ایک مدت مدید تک رفتہ رفتہ فنون لطیفہ
کے شعبے میں ہوتا رہا ہے۔ اور جو مختلف ادوار کے عملوں کے مقابلہ سے
صاف کھل جاتا ہے جیسے جیسے پیچھے ہٹتے جائیے ہر طرح کی قدروں میں
فرق نمایاں ہوتا جاتا ہے۔ موجودہ دور میں کوئی فن ایسا نہیں جو ہنوز

انھیں قدروں پر کاربند ہوتیں پر وہ زمانہ عتیق میں یا ازمنۂ وسطیٰ میں کاربند
تھا۔ ازیں قبیل ان فلسفیانہ بحثوں میں ان اختلافات اور فرقوں سے توقف
کا مطلق کو شائبہ نہیں جو بلا شک و شبہہ دو مختلف ملکوں یا قوموں کے
جمالیاتی تقاضوں اور احساسی افتادِ طبع اور اُسکے ظہور یعنی اُنکے فنون لطیفہ
میں صاف منعکس ہیں۔ چینی مصوری اطالوی مصوری سے چیز ہی اور ہے۔
دونوں ملکوں کے جمالیاتی تقاضے، اور ان تقاضوں کے چکانے کے طریقے
اور جداگانہ تقاضوں اور طریقوں سے جو عمل وجود میں آگئے کافی ممیز
و مختلف ہیں۔ اختلاف کا یہ عالم تھا کہ حال حال تک محیر العقول چینی
شاہ کار یوروپین مبصرین اور فنکاروں کی آنکھوں میں نیم وحشیانہ معلوم ہوتی
تھیں علیٰ ہذا القیاس ہندوستانی نغموں کی باریک سوتیاں، تانیں،
مینڈ اور مرکیاں یا ایک پل کو بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دینے والے تال اور
لئیں مغربی کانوں اور ادراک دونوں کی پکڑ سے باہر تھے اسی طرح دلوانا
کے مندروں کے نقوش کی بہتات، فراوانی اور پیچیدگی دیکھکر مغربی نقاد
لکھتے ہیں کہ سر میں چکر آنے لگتا ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ جیسے مراقبوں نے
اپنی دھن میں بنا ڈالا ہے۔ اسی طرح مشرقی مذاق والے بھی مغربی نغموں میں
لذت نہیں محسوس کرتے مصوری اور نقشبندی سے متاثر نہیں ہوتے اور
پارتھینن کی عمارت کو لڑکوں کا گھروندا قرار دیتے ہیں غرض جمالیات کی
یہ نری عقلی تاویل اور تفسیر اور دیدہ وازکار نظریہ علاوہ نظری نقائص کے اس
حیثیت سے بھی نامکمل، ناتمام اور ناقص ہے کہ اس میں زمان و مکان

کے فرق کو مطلق ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ اور اسی وجہ سے نہ تو وہ زمانی اور مکانی ارتقا یا فرق کی کوئی تاویل و تشریح کر سکتا ہے اور اس ماخوذہ بلند از خود بدیسی عنصر کی جس کی مقدار نقل و حرکت کی آسانی کی وجہ سے اب نمایاں ہو گئی ہے۔ یعنی دور دور کے ملکوں اور زمانہ کے فنون سے سیکھنے کی ان کی قدروں سے متاثر ہونے کی اور ان کے مقبول ہو جانے کی۔ مغرب مشرق سے اور مشرق مغرب سے اب اتنا نا آشنا نہیں جتنا کہ کچھ دنوں پیشتر تھا۔ دونوں نے دونوں سے بہت سی باتیں سیکھ لی ہیں۔ نقل و حرکت میں سہولت کے ساتھ ساتھ جمالیاتی قدریں بھی مسافر ہو گئی ہیں اور غیر ممالک میں عزیز اور معزز مہمانوں کی طرح سر آنکھوں بٹھائی جا رہی ہیں۔ یعنی یہ قدریں سیکھی جا رہی ہیں۔ انکی نامانوسی اور اجنبیت مٹتے رہتے اور نامانوسیت اور مغائرت مٹنے کے ساتھ ساتھ ان کا قبول عام بڑھ رہا ہے یعنی ان میں قبول کی اک اہلیت مضمر تھی جو مقبول بن جانے کے لئے محض آشنائی کی منتظر تھی ممکن ہے کہ اس قبول کے اسباب و علل کی کڑیوں میں کوئی کڑی کسی "فطری" جمال کی موجودگی کی بھی ہو یعنی کسی ایسی قدر کی جو تمام بنی نوع انسان میں محض من حیث انسان بلکہ حیوان مشترک ہو۔ مگر مانوس اور نامانوس کی تاویل قریب تر از قیاس اور کافی معلوم ہوتی ہے۔ غرض سیکھی ہوئی قدروں کا بھی جمالیات میں لحاظ ضروری ہے۔

ایک اور بڑی خرابی اس طرز عمل کی یعنی جمالیاتی قدروں کو فلسفیانہ استخراج سے اخذ کرنے کی یہ بھی ہے کہ گویا یہ تسلیم کر لیتا ہے کہ یہ ازلی قدریں

نہ صرف باعتبار سرچشمے کے مافوق الطبیعاتی ہیں بلکہ وقت کے اعتبار سے ابدی بھی ہیں۔ ان میں کسی ترمیم و تنسیخ کی، کسی ردو بدل کی اور کسی گھٹ بڑھ کی گنجائش نہیں۔ یہ بات بدیہا خلاف مشاہدہ ہے۔ الا ازیں کہ اسکی یہ تاویل کی جائے کہ ان قدروں کے انسانوں پر منکشف ہونے کا ایک شڈیول بھی مرتب ہے اور یہ مذہبی احکام کی طرح مقبول اور مقرب فن کاروں کے ذریعے بھیجی جاتی رہی ہیں۔

غرض جمالیات کے اصول و قوانین و کلیات تک پہونچنے کا آسان ترین راستہ فنون لطیفہ کے ذریعے ہے۔ فلسفیانہ راستہ ممکن ہے کہ "کیں رہ کہ تو می روی بہ ترکستان است" کی حد تک نہ ہو مگر بہرحال پیچیدہ، دشوار گذار اور اکثر طبائع کے لئے نامطبوع ضرور ہے۔ بہ خلاف اسکے فنون لطیفہ کے ذریعہ وہاں تک پہونچنا آسان اور پر لطف دونوں ہے۔ اور آسان و پر لطف ہونیکے علاوہ من حیث راستے کے بھی بہتر ہے۔ محض ذہنی مسائل میں تو استنباطی طریقہ استدلال بعض دفعہ بہت کامیاب ہوتا ہے۔ اور بعض مسائل کے لئے صرف یہی میسر ہی ہے جس شئے کا مادی وجود ہی نہو، یا ہونیکے باوجود رسائی سے دور ہو، جو عمل میں لائی ہی نہ جاسکتی ہو اور جس پر تجربہ کرنا ممکن ہی نہو اوس پر ظاہر ہے کہ استقرائی طریقہ نہیں نافذ کیا جاسکتا ہے۔ مگر جہاں ایسی صورت نہو جہاں تقابلی طریقہ نافذ ہو سکتا ہو وہاں یہ طریقہ میرے خیال میں آسان اور مفید دونوں ہے۔ آنکھ بند کرکے محض سوچ کر جمالیاتی قدروں تک پہونچنے یا وضع کرلینے

سے بہتر ہے کہ آنکھ کھول کر جمالیاتی عملوں کو دیکھا جائے، اون کا مقابلہ کیا
جائے اور ہزاروں عملوں کو دیکھ کر اور مقابلہ کر کے کچھ اصول استقراً وضع
کئے جائیں۔ لاکھوں تصویروں، مجسموں، کتابوں، نغموں اور عمارتوں کے
مطالعہ سے یہ باتیں ماخوذ کی جائیں کہ "اچھی" کسکو قرار دیا جائے؟ کیوں قرار دیا
جائے؟ اور اس لقب کا اہل ہونے کیلئے شئے کو کونسی باتیں ضروری قرار دی جائیں۔ کروڑوں (لا)
در کروڑ انسان، ملکوں ملکوں اور زمانے زمانے یہ کام انجام دینے میں حصہ
لے رہے ہیں اور برسرِ کار رہیں۔ ہر فردِ بشر اپنی پسندیدگی اور ناپسندیدگی
سے قدریں ماخوذ کرنے میں حصہ لے رہا ہے۔ لاکھوں در لاکھ یا ہزاروں در
ہزار "عمل" میزان پر چڑھے ہوئے تل رہے ہیں اور جمالیاتی کلیات کو
اس جانچ پڑتال اور ناپ توں کا لب لباب ہونا چاہیئے۔ پسند کرنے والوں کی
تعداد اور پسندیدہ رہنے کی مدت "عمل" کے مقام و منزل کا آخری معیار
ہے کہنے کو مدت ایک لفظ ــــــ الگ ہے مگر مدت بھی دراصل تعداد ہی
ہے۔ صرف شمار میں شرکت کرنے والے افراد زمانے کے ساتھ بدل جاتے
ہیں۔ مگر شمار کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ یہ مطلب ایک طرح تعداد ہی ہے۔
ہاں غور و خوض کا عرصہ بڑھ جاتا ہے۔ غرض کروڑوں آدمی کے مدت
تک غور و خوض سے بہتر کوئی ذریعہ کسی بات تک رسائی کا نہیں۔ اس لیے
ہمیں اپنی جمالیاتی قدریں استخراجاً مقرر نہیں بلکہ استقراءً مقرر نہیں بلکہ
استقراءً ماخوذ کرنی چاہیئے۔

جمالیاتی قدروں اور کلیوں تک پہونچنے کی راہ عمل ذہن نشین کرنے
کے بعد ان قدروں سے جو ردِعمل ابھرتا ہے اب ذرا اس کی نوعیت اور

محتویات کا ایک سرسری اور اجمالی مطالعہ کیا جائے۔ مگر اس مطالعہ سے پہلے ایک لفظ کی تشریح اور صراحت کی اجازت دیجئے۔ کیونکہ یہ لفظ عام بول چال میں بہت مستعمل ہے۔ مگر عام بول چال میں جو اسکا مفہوم ہے وہ اس مفہوم سے بالکل جداگانہ اور دگرگوں ہے جو اس کا مفہوم سائنس میں ہے۔ اور سائنس میں جو مفہوم ہے وہ اس سے بالکل مختلف ہے جو جمالیات کے اصطلاح میں ہے۔ گویا ایک ہی لفظ ہے جسکو تین طرح استعمال کرتے ہیں۔ لفظ "تجربہ" کا جو مفہوم عام بول چال میں ہے وہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ سائنس میں یہ لفظ اون عملوں کیلئے مخصوص ہے جو خاص طریقوں پر اور خاص اصول کے ماتحت معملوں میں کئے جاتے ہیں۔ اور جمالیات میں اس سے مراد ہر وہ کیفیت ہے جو قلب پر گذرے، ہر وہ جذبہ اور اثر ہے جو دل میں ابھرے، اور ہر وہ خیال اور تصور ہے جو دماغ میں دفعتی طور پر آجائے۔ شفق کا افق پر پھولنا، آفتاب کا سمندر کی لہروں میں ڈوبنا یا تتلی کا پھول پھول رس چوستے پھرنا یا ایک بوڑھی بھکارن کا گودڑوں میں لپٹی گلی میں کس میرسی کے عالم میں سویا ہونا، دیکھکر جو کیفیت گذرے، جو جذبہ اور اثر ابھرے اور جو "خیال" آئے، وہ تجربہ ہے اور جمالیات میں یہ لفظ اسی کیفیت، جذبے اور خیال کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک فنی عمل کے رو برو یہ تجربہ اتنا متنوع اور مختلف الآثار ہوتا ہے کہ اسکی صراحت اور بیان کیلئے کوئی ایک لفظ کافی نہیں ہو سکتا

ایک لفظ میں اس کا جامع اور مکمل حصار محال ہے۔ ایسی صورت میں تمام سارے فنون کے عملوں کے روبرو جو عمل ابھرتا ہے اوسکے بیان کیلئے اک ایسے لفظ کی تلاش جو سب پر، اور سب پر یکسان، حاوی ہو قطعاً قطعی لاحاصل ہے کسی لفظ کی دلالت اتنی جامع اور بسیط نہیں کہ تمام فنون کے عملوں سے ابھرے تجارب کے بیان پر تمام وکمال اور یکساں حاوی ہو۔ جو فن سامعہ سے متعلق ہے مثلاً موسیقی ظاہر ہے کہ اس کا جزوی اور تفصیلی اثر اور اوسکا مخرج وہ نہیں ہو سکتا جو نقاشی کا ہوگا۔ جو باصرہ سے متعلق ہے۔ اور دونوں میں کسی کا ممنوعی عمل ویسا نہیں ہو سکتا جیسا ایک طویل رزمیہ یا المیہ کا جسکا اصلی مخرج متخیلہ ہوتا ہے اور جس کے پورے اثر تک پہونچنے میں ذہن بہ مراتب زیادہ دخیل ہے۔ موسیقی ذہنی اثر سے معراج نہیں۔ نقاشی ذہنی اثر سے معرا نہیں۔ اور نہ شاعری صوتی تاثرات سے عاری ہے۔ مگر ان سبھوں کے حواسے اور ذہن پر اثر انداز ہونے کی نوعیت اور شدت جداگانہ اور مختلف درجے پر ہے۔ شاعری میں موسیقی کو ملحوظ رکھنے کے باوجود وہ خود موسیقی کے لطف کو نہیں پہونچ سکتی۔ اور موسیقی ذہن پر اثر انداز ہونے کے باوجود شاعری کے مرتبے کو نہیں پہونچ سکتی تو اسکا اپنا ذہنی اثر بھی بذات خاص جہت ہے۔ ان فرقوں کو سنگر کے نظریے کی روشنی میں خود فنون ہی کے اور ہر فن کے مادی وسیلے کے خواص وعوارض کی اہلیت ہی کیطرف منسوب کرنا احسن ہے یعنی شاعری کا صوتی موسیقی کے صوتی اثر سے

صرف درجہ ہی میں کم نہیں بلکہ نوعاً ہی بالکل ممیز اور مختلف ہے ان متخیلہ اور جذبات پر تمام فنون کا تقریباً مساوی اثر پڑ سکتا ہے۔ تو اگر حواس اور جذبات پر دگرگوں اور مختلف مدارج پر اثر انداز ہونے کا سوال چند منٹ کیلئے ملتوی کر دیا جائے اور جزئیات کو ملحوظ نہ رکھا جائے اور فی الحال ایک موٹے بیان سے قناعت کر لی جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی عملوں کا اثر ایک طرح کا یعنی "لطف" ہوتا ہے اور اس موٹے معنی میں عارضیہ وحدانی بھی قرار پا سکتا ہے۔ یعنی اس کی وحدت کسی مفرد عنصر کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے۔ جو بطور مرکب کے تو ایک واحد شئے ہے۔ مگر در اصل چند مفردات پر مشتمل ہے۔ بظاہر اور موٹے موٹے مقاصد کیلئے واحد فرض کر لیا جا سکتا ہے مگر تجزیہ پر اسکی وحدت قائم نہیں رہ سکے گی اور نازک، لطیف اور جزوی و تفصیلی اغراض و مقاصد کیلئے واحد نہیں برقرار رہ سکے گا۔ مثلاً پانی کہ مرکب کی حیثیت سے ایک واحد شئے ہے۔ اور بہت سے اغراض و مقاصد کے لئے ایک واحد شئے سمجھا جا سکتا ہے۔ مگر در اصل دو اجزا پر مشتمل ہے اور بہت سے حالات میں اوسکی ظاہری وحدت منتشر ہو کر اجزا میں تحویل ہو جائے گی۔ اور بہت سے موقعوں پر بہتیرے اغراض و مقاصد کے لئے ہم اوسکو ایک شئے واحد کا اعتبار نہیں دے سکتے۔

تو موٹے موٹے کہہ سکتے ہیں کہ تمام جمالیاتی تجربے وادر قسم کے

ہوتے ہیں یعنی گویا ان تجربوں کی قسم ہی نہیں ہوتی۔ اور یہ تجربے سارے کے سارے یک صنفی ہیں یعنی سب کے سب پرلطف ہوتے ہیں۔ مگر یہ پرلطف اثر دراصل ایک بہت پیچیدہ اور کثیر الاجزا مرکب ہے۔ "لطف" ایک بہت مخلوط تاثر اور ردعمل کا ایک محض موٹا اور کام چلاؤ نام ہے۔ مثلاً جب ایک نغمہ جس میں چند طرح کی آوازیں یعنی سُر طرح طرح سے منظم اور مرتب کر کے، اور نہ صرف مختلف قسم کی آوازیں ہی بلکہ ان آوازوں میں زمانی وقفے بھی خاص خاص قسم کے قائم کر کے، پیش کیا جاتا ہے تو حواس یعنی سامعہ تو محض آوازوں اور وقفوں کی حس کرتا ہے یعنی ہر کو فرداً فرداً اور الگ الگ، اور ہر کا بذات خاص ایک پرلطف اثر ہوتا ہے۔ مگر نغمے کا لطف صرف آوازوں کے لطف کے فرداً فرداً اور الگ الگ ابھرنے سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ اون کی ایک خاص طرح کی ترتیب اور ایک مقررہ اصول کے ماتحت تنظیم سے بھی۔ مگر خود کان میں اس ترتیب اور تنظیم کے تمیز اور ادراک کی کوئی صلاحیت نہیں وہ تو صرف ایک رسیور کی طرح ہے کہ جو صوتی لہریں پھیل رہی ہیں اونکو پکڑے۔ وہ اس سے زیادہ پر قادر نہیں۔ (تو کیا ریڈیو رسیور بھی سروں اور وقفوں کو "سمجھتا" ہے اور انکی تمیز کرتا ہے؟ یا اگر آپ ہر بات میں فطرت کی کاریگری دیکھنا چاہتے ہیں تو یوں کہہ لیجئے کہ مارکونی، فلپ اور بل وغیرہ ایسا کامیاب اور نازک آلہ نہیں بنا سکے جیسا صانع قدرت نے بنایا ہے۔ مگر خواہ وہ صانع قدرت ہی کا بنایا

ہوا کیوں نہ ہو وہ ہے بس ایک رسیور) وہ کانوں کو من حیث کلیہ کے
یعنی آوازوں کو ان کے سر اور تال کی تنظیم اور ترتیب کی تمیز اور ادراک کے
ساتھ نہیں سنتا۔ مگر تنظیم اور ترتیب کی پہچان اور تمیز یہاں زیر بحث نہیں
اسکو تنقید سے تعلق ہے۔ یہاں پر سروں اور وقفوں کے انفرادی اور
ذاتی لطف کے علاوہ وہ لطیف موضوع کلام یہ ہے جو تنظیم اور ترتیب
کی وجہ سے جٹ جاتا ہے۔ اور گو حاسہ سامعہ اس تنظیم و ترتیب کو نہ
سمجھ سکے مگر وہ اس کے اثر سے محفوظ ہوتا ہے۔ کیونکہ صوتی لطف منیر
کرنے میں نہیں ہے بلکہ منظم طور پر سننے میں ہے۔ منظم طور پر سننا پر لطف
ہے۔ اور اس لطف کا احساس کان یا مرکز سماعت کو ہے۔ منظم کردہ
اثر بذات خاص ایک منفرد شئے ہے اور ایک اور فاضل سبب لطف کا
ہے۔ جو سروں کے مابین صوتی تناسب کی وجہ سے پیدا ہو جاتا
ہے۔ مگر تناسب کا لطف محسوس کرنے میں اس کے ترکیبی سروں کا
انفرادی احساس دخیل نہیں ہوتا۔ بلکہ وہ ایک منفرد کیفیت ہے جو
ایک ذاتی صورت پکڑ کر ایک واحد اثر کی صورت میں محسوس ہوتی ہے۔
اسکے اجزائے ترکیبی اپنی انفرادیت کھو دیتے ہیں۔ وہ ملکر ایک واحد
کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اور یہ واحد کیفیت ایک واحد اثر کی صورت
میں حاسے کے ضبط میں آتی ہے۔ جیسا کہ اسکو ”تناسب“ قرار دینا غلط
ہوگا۔ کیونکہ حساسوں کو ”تناسب“ کا من حیث ”تناسب“ کے ادراک
نہیں۔ تناسب ایک عقلی قدر ہے۔ احساساً تناسب محض ایک ”اثر“

ہے۔ عقلی تناسب احساسًا ایک اثر میں مبدل ہو جاتا ہے یعنی منظمہ
صورت میں سننا احساسًا پر لطف محسوس ہوتا ہے۔ ترتیب اور تنظیم
سبب لطف کا ہے۔ یہ نکتہ سختی سے ذہن نشین رکھنا چاہیئے کہ اس اپلے ہوئے
رد عمل کے یک سر جمالیات کی دنیا سے ایک دم باہر ہی نہ جا پڑنے کے لئے
یہ ضرور ہے کہ اساس حسیاتی ہو یعنی اپلی ہوئی نہر کا سرچشمہ حسیات اور
متخیلہ کی سرزمین میں ہو گو ابال باہر بھی پھیل گئی ہو۔ نرے فکری لطف
کو جمالیاتی صنف کا لطف قرار دینا مجہول الخیالی ہے کیونکہ اس طرح
کا لطف جمالیاتی عملوں کے رد عمل کے طور پر نہیں ابھرتا۔ اقلیدس اور
ریاضی کے مسائل حل کرنے میں بلاشبہہ ایک لطف اور مزہ ہے مگر
یہ لطف صنفًا، نوعًا اور نفسًا اس طرح کا نہیں جیسا نغمے، تصویر، رقص یا
شاعری وغیرہ کا۔ ما بہ الامتیاز ذمہ حسیات اور جذبات توسط ہے۔
اگر لطف حاسے کو حاصل ہے اور جذبات پر اثر انداز ہے تو وہ جمالیاتی
ہے۔ اور اگر ان دونوں پر اثر انداز نہیں تو نہیں۔ ذہنی اور فکری عناصر
گاہے صرف اس حیثیت سے جمالیاتی قدر بھی حاصل کر لیتے ہیں کہ متخیلہ
اور جذبات کو موثر کرنے میں دخیل ہو جاتے ہیں۔ بہت پھیلے ہوئے
اور پیچیدہ عمل کا بغیر ان کے توسط کے پورا اثر نہیں ابھرتا۔ مگر چونکہ
ذہن و فکر دراصل غیر حسی اور غیر جذباتی قدریں ہیں اس وجہ سے بالعموم
ان کے توسط کو کم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جمالیاتی عمل میں سادگی

اور برجستگی کا تقاضہ اور سادہ اور برجستہ عملوں کا لطف دراصل اسی عنصر کو خارج کرنے کیلئے اور خارج رہنے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اور اسطو وغیرہ نے جو عملوں کے پیمانوں کو محدود رکھنے کی تاکید کی ہے وہ بھی اسی وجہ سے ہے۔ میں کہہ چکا ہوں کہ کانٹ کا سا تعقلی تک جمالیاتی تاثرات کے بلا واسطہ یعنی بلا واسطہ عقل و فکر، بالذات حاسوں پر اثر انداز ہونے کا قائل تھا، مگر بایں ہمہ اس کو ایک دم نظر انداز بھی نہیں کر دیا جا سکتا۔ اور تکنیک کا لطف یا کم از کم اسکے لطف تک رسائی کا ذریعہ تو اکثر ذہنی اور فکری ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے تکنیک درحقیقت ایک عقلی اور فکری عنصر ہی ہے۔ اور اس کا لطف ثانوی سہی یقیناً جمالیاتی لطف کے حدود میں داخل ہے جس حکمت عملی سے لطف پیدا کیا گیا ہو وہ تنقید سے زیادہ وابستہ سہی مگر خود لطف سے قطعی غیر متعلق بھی نہیں۔ خاکہ کشی مصوری نہ سہی مگر اس سے قطعی غیر متعلق بھی نہیں۔ اور کسی عمل کا پورا لطف اکثر اُسکے خاکے یعنی ذہنی جزو کا مرہون ہوتا ہے۔

حواس، تخیل، جذبے اور فکر کے آپس کے ایک دوسرے کے رابطے کے بارے میں جمالیات میں یہ بات بہت قابل لحاظ ہے کہ حواس ہی جمالیاتی تجربوں کے داخلے کا راستہ ہے۔ جمالیاتی تجربہ حواس کو کام میں لا کر یعنی اُسکے توسط سے برانگیختہ کیا جاتا ہے۔ متخیلہ حواس کے ذریعہ حاصل کئے ہوئے مواد کو صرف میں لاتا ہے اور مرتب و منظم کرتا ہے۔ اور جذبہ اُسی قسم کا ابھرتا ہے جیسا اُس محسوسہ اور متخیلہ کیفیت کے تحت ابھرنا چاہیئے۔ حواس کا متاثر

ہونا اور اُس تاثر کے چھیڑ سے تخیل کا متحرک ہو جانا اور جذبات و کوائف کا برانگیختہ ہو جانا ہی جمالیاتی تجربہ ہے۔ اقلیدس اور ریاضی کے مسائل حل کرنے میں حواس خمسہ میں سے کوئی متاثر نہیں ہوتا۔ گو کچھ عبارت پڑھنے اور خطوط بنانے یا اعداد و شمار لکھنے کے لئے آنکھیں تصرف میں آتی ہیں۔ خود مسائل تمام تر ذہن و فکر سے متعلق ہوتے ہیں۔ اور اُس سے مخطوب ہوتے ہیں۔ اسی طرح کانٹ اور ہیگل کے فلسفوں کے مطالعہ سے نہ کسی حواس پر کوئی زد پڑتا ہے اور نہ اُس میں کوئی ردعمل ابھرتا ہے! اور نہ اسکو پڑھکر کسی قسم کے جذبات و کوائف دل میں ابھرتے ہیں۔ بلکہ جذبات سے جس قدر معرا ہو کر مطالعہ کیجیے مطالعہ اتنا ہی کامیاب ہوگا۔ مگر ٹیشین، سینزنی، اور وان گف کی تصویریں دیکھنے میں رنگوں کی بہار باصرہ کو خاص طرح متاثر کرتی ہے۔ جو اقلیدس اور ریاضی کے خطوط، حروف اور عبارت پڑھنے کے ردعمل سے بالکل دگرگوں ہوتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس باخ، موزارٹ اور بیتھوفن کے نغمے سماعت کو خاص طور سے متاثر کرتے ہیں۔ جو ادھر اُدھر کی کان پڑی آوازوں کے اثر سے بالکل اور طرح کا ہوتا ہے۔ ان تصویروں کے خطوط و رنگ اور نغموں کی آوازیں کچھ اس طرح منظم و مرتب ہوتے ہیں کہ ان میں ایک ہت طناز کے غمزوں کی طرح ہزار ترغیبیں پنہاں ہوتی ہیں اور ان کا دیکھنا اور سننا بصارت اور سماعت کے ذریعہ تخیل کو مشتعل کر دیتا ہے۔ جو ان جذبات و کوائف کے ابھرنے کا آلۂ کار بنجاتے ہیں۔ جو بالآخیر ابھرتے ہیں یعنی جو ان عملوں میں

فنکار نے بھر دیئے تھے۔ اور ایسا ہو کیوں نہیں؟ آخر خود یہ تصویریں اور نغمے معرض وجود میں کیسے آتے ہیں؟ جواب وہی ہے جو اس مطالعہ کے اوائل میں کہا جا چکا ہے۔ یعنی فنکار کا اپنے حسیات کی فزونی اور انکی ذکاوت کی تیزی اور شدت کی وجہ سے عالم و ما فیہا کی سینکڑوں اشیا ر کی چھیڑ سے تمام تر ایک دل ہو جاتا ہے۔ ایک دل جو سیماب سا بیقرار و مضطرب ہوتا ہے۔ وہ اپنے تخیلہ کی مدد اور توسط سے اس سیمابی اضطرار کو ایک سانچے میں ڈھالتا ہے۔ اور تخیل کے سانچے میں ڈھلی ہوئی شکل کو اپنے مخصوص مادی وسیلے یعنی رنگ، خطوط، صوت اور حرکت وغیرہ کو تصرف میں لا کر ایک محسوس پیکر دیدیتا ہے۔ محسوس اس معنی میں کہ جو تاثر خود اسکے حواس اور تخیل پر طاری تھا اس سے عمل اسقدر معمور رہے کہ گویا اسکی تصویر ہو گیا ہے کہ جس کو دیکھکر نظارگی کے حواس پر وہی تاثر ابھر آئے۔ اور ان میں وہ جذبات اور کوائف انحیر ستائش، اکراہ، تاسف، رنج وغیرہ کے بیدا ہو جائیں جو خود اسپر تخلیق کے دوران میں طاری تھے۔ ادب جیسی مادی وسیلہ استعمال کرنے والی جمالیاتی صنف میں بھی ہم یہ تقاضہ اور توقع تمام تر اٹھا نہیں دیتے۔

ہم تقاضا کرتے ہیں اور متوقع رہتے ہیں کہ شاعر کا بیان خواہ خارجی اشیا مثلاً قوس قزح اور شفق کا ہو خواہ داخلی کوائف مثلاً غصے یا تاسف وغیرہ کا ہو ہمارے سامنے ایک جیتی جاگتی تصویر پیش کردے۔ ایک ایسی بولتی تصویر جو تخیل کو تحریک میں لادے اور ذہن کے سامنے ایک کیف کو متشکل کردے۔ فن کار وہی ہوتا ہے جو عالم و ما فیہا کو محسوسات کے قالب میں

ڈھال دے۔ یعنی حس کے متخیلہ کے سامنے ہر شئے متشکل اور مجسم ہو جائے۔ حس کے متخیلہ کی بت گاری ہر شئے کو ایک محسوسہ ہیات میں گھڑ دے۔ حس کے متخیلہ کے سامنے صفات ذات میں مبدل ہو جائیں۔ چنانچہ ادیب کی آنکھ میں معشوق کا حسن "برق" ہو جاتا ہے۔ آفتاب کسی دوشیزہ کا "آئینہ دار" نظر آتا ہے۔ سمندر ایک "مغنی مست نغمہ" نظر آتا ہے۔ دریا اک "طلسم پیچ و تاب" نظر آتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ وہ ہمارے سامنے موجودات عالم کو محسوسہ تجارب کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ یعنی جیسی کوئی شئے اسے محسوس ہوتی ہے۔ حسن اک "برق" ۔ آفتاب اک "آئینہ دار"۔ سمندر اک "مغنی" اور دریا اک "طلسم پیچ و تاب" اور تمام فن کاروں میں ایک غیر معمولی صلاحیت اشیائے عالم کو ایک روپ میں دیکھ لینے کی، خواہ قدرت کی طرف سے خواہ ماحول کے اثر سے ودیعت ہوتی ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ فن کار کونیں کو ویسا دیکھتا ہے اور اسکی نظروں میں وہ ویسا نظر آتا ہے جیسا کہ وہ ایک ایسی ہستی کو نظر آئے جو حواس کے علاوہ وقوف اور کسی ذریعہ سے معرا ہو۔ یا یوں کہئے کہ فنکار فلسفی یا سائنس داں کی طرح دنیا کا مطالعہ عقل اور فکر کی آنکھوں سے نہیں کرتا بلکہ حواس اور تخیل کی آنکھوں سے کرتا ہے۔ اُس کا وقوف ذہنی اور عقلی نہیں ہوتا استخراجی اور استقرائی یا عملوں میں دریافتہ اور تجربہ کردہ نہیں ہوتا بلکہ حسیاتی اور محسوسہ ہوتا ہے۔ جیسا احساس بر ظاہر یا تخیل میں مربوط ہو گیا ہے ویسا ہوتا ہے۔ اور عقل و فکر کے توسط سے ناآلودہ ہوتا ہے۔ نہ عقل

آفتاب میں عکس رخ یار دیکھ سکتی ہے۔ اور نہ معمل میں تجربہ کر کے اُس میں روئے نگار کی کوئی بابت دریافت ہو سکتی۔ اسی وجہ سے اُس کی عالم و ما فیہا، کی تاویل، تشریح اور تفسیر بھی غیر عقلی ہوتی ہے۔ بالکل جذباتی اور محسوسہ ہوتی ہے۔ دنیا ایک "قید خانہ" ہے۔ ایک "ویرانہ ہے"، ایک "مہمان سرا" ہے۔ اور زندگی ایک "قید" ہے۔ ایک "سفر" ہے اور موت "نیند میں پڑ جانا" ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔ اُسکو دنیا، زندگی اور موت اسی طرح کی چیزیں محسوس ہوتی ہیں۔ جو نہ فلسفی کی عقل استقرا کر سکتی ہے اور نہ سائنس والے کا معمل دریافت۔

یہی محسوسہ کوائف اور تخیلہ حقائق جمالیاتی "تجربات" ہیں یعنی وہ تجربات جو حواس و حسیات اور تخیل کے توسط سے ظہور میں آئیں۔ وہ تجربات جو عقل و شعور کے ذریعے نہ بہم پہونچے ہوں۔ جو دل میں بلا کسی منطقی استدلال کے بلکہ تمام منطقی استدلال کے خلاف اتر گئے ہوں۔ یہ عقلاً مبہم اور منطقاً ناتراشیدہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ حسیاتی وقوف کے ابہام اور نا صاف ہونے کی طرف بالتفصیل تو نہیں مگر تھوڑی صراحت کے ساتھ اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یہ تعریفیں جامع تو ہیں مگر مانع نہیں۔ یعنی اس تعریف میں تمام جمالیاتی تجربات تو آجاتے ہیں۔ اور کوئی جمالیاتی تجربہ ایسا نہیں جو ان اوصاف سے متصف نہ ہو۔ مگر اس تعریف میں بعض ایسے تجربات بھی آجاتے ہیں جو جمالیاتی نہیں۔ اور جنکو جمالیاتی تعریف میں نہ آنا چاہیئے تھا۔ میں نے یہ مجہول تعریف قصداً کی ہے۔ تاکہ جرمن ماہر

جمالیات اور موجودہ فن جمالیات کے مدوں باؤم گارتن کی خدمت اجاگر ہو جائے ۔ باؤم گارتن کی فکر رسا اور نکتہ رس مذاق نے یہ محسوس کیا کہ جس طرح "ٹروتھ" "علم عقلی اور ہ گڈ" "دل" کی منزل مقصود اور منتہا ہے بالکل اسی طرح حسیات اور حسی علم کی بھی ایک منزل مقصود اور منتہا ہو سکتی ہے ۔ گرچہ باؤم گارتن کا مطالعہ کافی و شافی نہیں اور اس میں خلا اور خامی دونوں ہے مگر اس نے مسئلہ کو ایک اچھوتے زاویہ نگاہ سے دیکھا اور مطالعہ کی ایک نئی راہ کھولی ۔ اور یہ میرے نزدیک بھی صحیح زاویہ نگاہ اور راہ راست ہے ۔ باؤم گارتن کا جمالیات میں ایک عجیب مقام ہے ۔ وہ اس فن کا بانی مبانی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس پر بہت کچھ لکھا جا چکا تھا ۔ اس کا مطالعہ تمام نہیں کہا جا سکتا کیونکہ وہ اپنے تجویزہ راستے پر اور اپنی منزل مقصود کی طرف بہت دور نہیں چل سکا ۔ گو یہ بہت کچھ جن مقدمات کی ضرورت تھی انکے فقدان کی وجہ سے تھا یعنی اس کے لئے اس راستے پر بہت دور چلنا ممکن ہی نہ تھا ۔ اور اسکا جمالیاتی شغف بے لوث بھی نہیں کہا جا سکتا ۔ کیونکہ وہ دراصل ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل کی فکر میں تھا ۔ بایں ہمہ اس نے جو زاویہ نگاہ تجویز کیا اور اسکی تجویز سے جو راہ کھل گئی اسکا سہرا تمام تر اسکے سر ہے ۔ اس نے ایک صحیح زاویہ نگاہ تجویز کیا جسکی وجہ سے جمالیات کا ایک نیا قبلہ نظر سامنے آگیا ۔ اور اس نے اس قبلہ تک رسائی کی جو راہ دکھائی اوس پر چلکر وہاں تک پہونچنا ممکن ہو گیا ۔ اوس نے جمالیات

کو منطق اور تعقل سے علیحدہ کردیا۔ اور یہ ایک بہت بڑا کارنامہ تھا اس
راہ پر چلکر منزل مقصود تک پہونچنا ممکن ہوگیا۔ اور خود منزل مقصود بھی
افلاطون کانٹ ہیگل وغیرہ جیسے آیڈیلیسٹ فلسفیوں کی "کس ندانست کہ
منزل گہہ مقصود کجا است" کے قسم کی منزل کے مقابلہ میں واضح تر اور
سائنٹیفک طریقوں پر عمل پیرا ہوکر قابل رسائی ہے جیسا کہ میں آگے
چلکر عرض کرونگا علم النفس ہنوز عالم طفولیت میں ہے۔ اسکی رسائی ابھی
محض سطحیات تک ہے۔ اور اس فن کے علما ہنوز رسائل کی بالاسطح کریدنے
میں منہمک ہیں۔ مگر کانٹ اور ہیگل کے زمانے میں وہ مواد بھی نہیں میسر تھا
جو اب ہے۔ اور اس منزل کا راستہ نہیں کھل گیا تھا جو اب نظر آرہی ہے۔
اور جہانتک یہ راہ راست پہونچاتی نظر آتی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اگر جرمن
فلسفیونکو یہ مواد میسر ہوتا تو وہ اس سے کیا فائدہ اٹھاتے مگر یہ ناقابل
انکار ہے کہ نفسیاتی اور منافی تحقیق اور طریق کاروں نے باؤم گارٹن کی
دکھائی ہوئی راہ اور بتائے ہوئے قبلہ کو جمالیاتی مطالعہ کی صحیح راہ اور
صحیح قبلہ ثابت کردیا ہے۔ اور عنقریب فن جمالیات اُن الجھاووں اور
فلسفیانہ قیاس آرائیوں سے چھٹکارا پانے والا ہے جسمیں مواد کے
عدم نے فلسفیوں کو اس کو الجھا دینے کا موقعہ بہم پہونچا دیا تھا۔ اور
باؤم گارٹن کی یہ خدمت اور گراں تر ثابت ہونے والی ہے کہ جمالیاتی مسائل
کا سمجھنا، اُس کی صحیح قدریں تدوین کرنا، قدروں کے مراتب مقرر کرنا،
اُسکی صحیح منزل مقصود مقرر کرنا، اُس تک رسائی کا راستہ نکالنا ہی

نمسفیانہ قیاس آرائی سے نہیں ممکن ہے یعنی آئیڈیلسٹوں کی اُس طرح کی قیاس آرائیوں سے جو ایک مافوق الطبیعی شئے اور عقل و فکر کی رسہ کشی پر مشتمل تھیں۔ اوس نے محسوس کیا کہ جمالیات عقل و فکر سے زیادہ حواس و حسیات سے وابستہ ہے۔ اور جس طرح عقل و فکر کے ذریعہ بعض قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے اسی طرح حسیات کے وسیلہ سے بھی بعض قسم کی چیزوں کا علم ممکن ہے عقل و فکر کے ذریعے جن چیزوں کا اور جس طرح کا علم ممکن تھا اُس کا منتہا اور نصب العین موجود تھا جسکو "ٹروتھ" (حق) کہتے تھے اسی طرح "دل" (ارادہ) کی جد و جہد کی بھی منزل مقصود موجود تھی جسکو "گڈ" (خیر) کہتے تھے۔ مگر حواس و حسیات کے ذریعے جس شئے اور جس طرح کا علم ممکن ہے اُس سے وابستہ نہ کوئی باضابطہ فن تھا اور نہ اُس کی کوئی منزل مقصود متعین تھی۔

اُس نے یہ دونوں خدمتیں انجام دیں۔ اور انجام دینے میں بڑی نکتہ رسی اور دور بینی سے کام لیا۔ اور زمانے کے حساب سے بڑی ہمت سے بھی۔ اُس زمانے میں حسیات و لذائذ اور ان سے وابستہ جتنی چیزیں تھیں بڑی نیچی نظروں سے دیکھی جاتی تھیں۔ اور اعلیٰ مذاق والوں کے لئے ناقابل اعتنا سمجھی جاتی تھیں۔ ہر شئے میں الوہیت، روحانیت اور مافوق الطبیعاتی عناصر کی تلاش تھی۔ نہ ڈاروِن کی کتاب تصنیف ہو چکی تھی جو انسان کو جانور کی محض ایک صنف قرار دے اور نہ فرائڈ کا نفسیاتی تحلیل کا علم وجود میں آیا تھا جو انسان کے رگ و پے اور دل و دماغ کے گوشوں میں بہائمیت کے عنصر پناہ گزین دکھائے اور نہ علم النفس معرض وجود میں

آیا تھا جو جانوروں میں بھی ادراک وشعور اور ذہنی صلاحیتوں کا وجود ثابت کردے۔ انسان کو انسانیت پر غرہ تھا عقل وفکر بس انسانی معروضہ اور جوہر تھا۔ اور انسان اپنا دماغ آسمان پر رکھے عقل وفکر کے پر لگائے، دنیا و مافیہا کو بھلائے، فلک پیمائی میں مصروف تھا۔ اسکو حسیات ولذائذ سے کیا واسطہ۔ وہ تو علوی تھا۔ اسکو اس سفلی شئے سے کیا ربط۔ غرض جمالیاتی قدریں بھی عالم بالا میں تلاش کی جاتی تھیں اور ان کا قلابہ بھی روحانیت اور روحانی لذائذ سے ملا تھا۔ باؤم گارٹن نے جمالیات کو آسمان پر سے زمین پر لادیا۔ اُس نے حسیات کو عقل وفکر کا ہم پلہ کر کے اُسی کے مقابل کا ایک ذریعۂ علم قرار دیا۔ اور فلسفہ کی اور شاخوں کی طرح اُنھیں کے ہم پلہ ایک باضابطہ علم کا خاکہ مرتب کیا۔ اور فن کا نام "جمالیات" رکھا۔ اسکی منزل مقصود اور منتہا "حسن" قرار دیا۔ اور منزل تک پہونچنے کا راستہ حواس وحسیات قرار دیا۔ ظاہر ہے کہ نقش اول ناتمام ہی ہو سکتا تھا۔ تجرباتی مواد کی کمی کی وجہ سے یہ قیاس آرائی ہی کی ایک صنف ہو سکتا تھا۔ جو فلسفیانہ مواد فراہم تھا۔ وہی بطور مواد استعمال ہو سکتا تھا اور اسکی قدریں وتشکیل فلسفے کی ایک شاخ ہی کی طور پر ہو سکتی تھی۔ اور باؤم گارٹن کا فن جمالیات ایسا ہی ہے۔ اس زمانے میں حسیات کے متعلق کوئی مواد ہی فراہم نہ تھا محض قیاس آرائیوں یعنی فلسفیانہ کاوشوں کا فراہم کردہ کچھ یونہی سا سرمایہ تھا۔ مگر تھوڑے دن بعد ایک باضابطہ علم النفس کی بھی بنیاد پڑی اور یہ ترقی کرتا گیا اور اس نے اور تجرباتی علموں کی طرح معملوں میں تجربات

شروع کئے اور عملی تجربوں کے آلے اور طریقے وضع کئے تو رفتہ رفتہ ایک قابل قدر نفسی علوم کا بھی سرمایہ تیار ہوتا گیا۔ باؤم گارتن کے زمانے میں حسیاتی قدریں نہ اور علوم کی قدروں کی طرح ناپی جوکھی تھیں، نہ کسی طرح تجربہ کے ذریعے پرکھی جاسکتی تھیں اور نہ انکے متعلق کوئی اعداد و شمار فراہم کئے جاسکتے تھے اور حسیات پر بنا رکھنے پر یہ اعتراض تھا کہ نئے فن جمالیات کی بنیاد نااستوار ہے اور ایک بہت نامتعین قدر پر رکھی ہے علم النفس کی موجودہ ترقی نے اس اعتراض کی قوت کو بہت کچھ توڑ دیا ہے اور جمالیات کا مستقبل بہت روشن کردیا ہے۔ مگر باؤم گارتن کے بعد جمالیات پھر فلسفیوں کا ایک کھیل بن گیا۔ اور جرمن ائڈیلسٹوں کے ہاتھ چڑھکر مشرقی شعرا کے معشوقوں کی کمر یا اُن کا طائر معدوم عنقا ہو گیا۔ وہ حسیاتی وجود کا منتہا اور حسیاتی ذریعے سے پہونچی جانے والی اور سمجھی جانے والی ایک قدر نہ رہی۔ جو مجوزہ فن کے نام میں ملحوظ تھی اور اُس لفظ کی اصلی وضعی دلالت اور نئے فن کے نام کی وجہ تسمیہ تھی۔

باؤم گارتن قبل از وقت آیا۔ اُسکی تحریک کے قبول کے مقدمات ہنوز موجود نہ تھے۔ اُسکے قبول کیلئے زمین تیار نہ تھی۔ ڈاروِن، فرائڈ، اور وِندٹ کو اوسکے قبل ہونا، اُسکو انکے بعد آنا تھا۔ اور قبل از وقت آنے کا خمیازہ اُسکو اور اُسکے فن جمالیات دونوں کو بھگتنا پڑا۔ وہ خود فراموشی میں پڑ گیا۔ اُس کا بتلایا ہوا منتہا اور اُس منتہا تک پہونچنے کا اُسکا بتایا ہوا رستہ ذہن سے اتر گیا۔ اُسکا فن جمالیات اوروں کے ہتھے چڑھ گیا۔ اور لیلائے حسن "

ایک بار پھر مجنون "عقل" کی منظور نظر بنکر قیاس آرائیوں کی چکر میں پڑی اور رسوا ہوئی۔ یا یوں کہیئے کہ حسن لیلیٰ نہیں شیریں بن گئی اور عقل فرہاد بنکر کوہ کنی میں مشغول ہوا۔ افلاطون مزاج جرمن فلسفیوں کا زمانہ آیا۔ اور غول حسن کے پیچھے صحرائے قیاس آرائی میں ہرزہ گردی شروع ہوئی۔
فن جمالیات اب فنون لطیفہ کے تمام اصناف کے ارفع ترین نظریاتی پہلو کے مطالعہ اور تشریح پر مشتمل ہے۔ اور اسکا یہی پہلو جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں میرے اس مطالعہ میں پڑنے کا محرک اور اسکے زاویہ نگاہ اور طرز بیان مقرر کرنیکا سبب ہے۔ آپکو یاد ہوگا کہ مطالعہ شاہجہاں کے سرمست مے جمال نہونے سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی اسکی بدمستی اتنی شدید نہ تھی کہ خمار رسوم و قیود کو یک قلم اڑا دے۔ اور وہ دیوان خاص کے نظارے کی جمالیاتی تاثر کو اس شدت سے محسوس کرنے سے قاصر رہا کہ ایک بے باک ترنگ اور والہانہ نعرے میں منتقل ہوجائے۔ "یہ ہیں" اور "اگر" میں ترنگ اور مستی کے مدارج میں بہت فرق ہے۔ آپ نے یہ بھی دیکھا کہ جمالیاتی عناصر صرف انسانوں کے فنون لطیفہ میں نہیں پائے جاتے بلکہ نقاش قضا کے "عملوں" میں بھی بہ شدت موجود ہیں۔ آپ نے دیکھا کہ انسانی فنون لطیفہ، اور نقاش ازل کے فنون لطیفہ کے عملوں میں "جمال" کی قدر مشترک نے "جمالیات" کے مطالعہ کی سرحد بڑھا دی اور اس کو فلسفہ اور نفسیات سے ہم سرحد کردیا۔ اور آپ نے یہ بھی دیکھا کہ فلسفے سے ہم سرحدی نے "جمال" کی تشریح اور تجربے میں ایک نرا

عقلی و فکری پہلو پیدا کر دیا جس کا سلسلہ خود وجود ہی کی حقیقت دریافت کرنے تک پہونچ گیا۔ یعنی سوال یہ پیدا ہو گیا کہ وجود" اور "جمال" میں رابطہ کیا ہے؟ اور چونکہ خود "وجود" ہی کی حقیقت کے متعلق نظریات میں غائت اختلاف ہے اس وجہ سے ظاہر ہے کہ وجود اور جمال کے ربط کے متعلق نظریات میں بھی اُسی قدر اختلاف ہوگا اور اُسکی اصل و حقیقت خود وجود کے اصل و حقیقت کے تابع ہوگی۔ اگر وجود "آئیڈیلسٹ" فلاسفہ کے قول کے مطابق محض ایک خیال ہے تو اسکی حقیقت اور ہوگی اور اگر وجود مادہ ہے تو اور۔ افلاطوں سے لے کر باؤم گارٹن "جمال" یعنی "حسن" کا مسئلہ اسی پیچیدہ اور لامتناہی بحث کا ہدف بنا رہا۔ اٹھارھویں صدی کے وسط میں باؤم گارٹن نے اسکو اس پیچ سے نکالا اور حسن کو ایک فکری عقلی اور نظری مسئلہ ہونے کے بجائے ایک حیاتی مسئلہ بنانا چاہا۔ اس رویہ میں جمالیات کا فلسفہ سے علیحدہ ہو کر نفسیات اور منافع سے منسلک ہو جانا مضمر تھا۔ اور میں کہہ چکا ہوں کہ جمالیاتی مسائل کے قلب تک رسائی اور تحلیل کا یہی ایک کامیاب طریقہ نظر آتا ہے۔ مگر زمانہ سازگار نہ تھا۔ ہوا موافق نہ تھی۔) اور باؤم گارٹن کے بعد مسئلہ پھر اپنی اپنی جگہ پر پہونچ گیا یعنی ایک عقلی و فکری مسئلہ ہو گیا۔ یعنی "حسن" کی حقیقت پھر فلسفیوں کی خیال آرائی میں گم ہو گئی اور مسئلہ کی تحقیق علم الوجود کی نقطہ نگاہ اور ابتدائی منزل سے شروع ہوئی۔

بات یہ ہے کہ جو فلاسفہ لیلائے حقیقت کے وصل کا منصوبہ باندھتے

ہیں وہ اُسکے پیچھے صحرا صحرا جنگل جنگل مارے نہیں پھرتے بلکہ خود اسی کو اپنی خوابگاہ استراحت میں کھینچ لانا چاہتے ہیں۔ یا اگر کبھی صحرا اور جنگل کی طرف نکل جاتے ہیں تو اُسکو صحرا و جنگل میں نہیں ڈھونڈھتے۔ بلکہ نظریں آسمان کی طرف رہتی ہیں۔ لیلائے حقیقت تو معشوق کی کمر ہے، شاعروں کا عنقا ہے وہ ہاتھ کیسے لگے؟ کہاں لگے؟ اور کس سے لگے؟ ہر طالب حقیقت کی تلاش، خواہ وہ مذہب اور دین کے راستے سے آئے خواہ کفر و الحاد کے، ایک ایسی ہستی پر آکر ختم ہوتی ہے جو بالذات قائم ہو۔ جو اپنے وجود کے لئے کسی غیر کی مرہون نہو جسکا کوئی آفرینندہ اور پروردگار نہو۔ اہل مذہب اسکا نام خدا رکھتے ہیں۔ اور کفار و ملحد مادہ۔

دوسری منزل اس آخری، بالذات قائم، غیر آفریدہ ذات کی صفات مقرر کرنا ہے۔ صفات کے تعین میں ایک اہم اور کٹھن منزل تعداد مقرر کرنیکی ہے یعنی ایسی ذات صرف ایک ہے یا چند۔ اس میں سخت اختلاف ہے۔ نہ صرف مادیین میں بلکہ اہل مذہب میں بھی۔ علمائے جمالیات کا ایک گروہ جمالیات کے سرچشمے کو اسی طرح کی ایک بالذات قائم غیر آفریدہ ہستی قرار دیتا ہے۔ اور اُسکو قصد اور ارادے کے اوصاف سے متصف کرتا ہے۔ ایک نفسیاتی قدر کو ایک بالذات قائم، غیر آفریدہ" ارادہ ذات قرار دینے کے عوارض ظاہر ہیں۔ اس طرح کی ہستی کا اس عالم اجسام سے گذر کر ایک ملکوتی اور روحانی عالم میں پہونچ جانا تقریباً لازمی تھا۔ اور باؤم گارتن کے محبوب جنس "جمال" کے ساتھ یہی ہوا

کہ وہ اس عالم ہست و بود سے سفر کر کے عالم بالا کو پہونچ گئی۔ ایک دنیاوی، انسانی، طبعی، نفسیاتی قدر قائم رہنے کے بجائے ایک الہیاتی (الوہی)، ملکوتی، مافوق البشری، مافوق الطبیعاتی، روحانی جنس میں مبدل ہوگئی۔ مسئلہ کی حیثیت سے تو مسئلہ دقیق تر، عمیق تر، دور رس، اور رفیع تر ہوگیا۔ مسئلہ کی قدر و منزلت اور وقار بڑھ گیا۔ مگر اور تمام فلسفیانہ مسائل کی طرح لاینحل، لامتناہی اور بعید از عام فہم بھی ہوگیا۔ میں افلاطون کے فنون لطیفہ اور فن کاروں کے متعلق قیاس آرائی کے سلسلہ میں جمالیات کے نرے فلسفیانہ مسئلہ بن جانے کے بارے میں کچھ عرض کر چکا ہوں جس سے جمالیات کے بعض اصول اور نظریاتی مسائل ذہن کے سامنے آجاتے ہیں۔ اور ابھی آگے چلکر جرمن فلسفیوں کے کچھ نظریات بیان کروں گا۔ اگر پہلا بیان جرمن فلسفہ کا مطالعہ شروع کرنیکے قبل سرسری طور سے دہرا دیا جائے تو مضمون کے فلسفیانہ پہلو کا ایک مربوط اندازہ ہو جائے گا کیونکہ وہ بیان گرچہ ایک دوسرے سلسلے میں ہے مگر دراصل اس ٹکڑے کے مقدمات میں ہے۔

ان عام فلسفیانہ مسائل سے الگ ہو کر خاص خود فن جمالیات کا سب سے اہم اور اول ترین مسئلہ حسن اور جمال کے مفہوم اور محتویات کا باضابطہ تعین ہے۔ اس کی جامع اور مانع تعریف کرنا ہے۔ اس کے خواص، اصول، اور اصناف مقرر کرنا ہے۔ یا اگر یہ ایک صنف واحد مانی جائے تو پھر اس سے ملتی جلتی سی جو چیزیں ہیں مثلاً استہزا اور تمسخر یا رفعت

اور جلالت وغیرہ اُنکے اور اس کے درمیان مابہ الامتیاز یا فصل تجویز کرتا۔
اِن خارجی اور معروضی مسائل کے بعد دوسرا اہم مسئلہ اُن داخلی اور نفسی کوائف، احساسات اور تخیلات کی تشریح و تجزیہ کا ہے جن کا حسن منظورِ نظر اور مرکزِ توجہ ہے۔ یعنی اُن نفسی قدروں کو دریافت کرنا جنکو حسن کی تشنگی ہے۔ جو اسی کی جویا اور خواہاں ہیں اور جو اس سے آسودہ ہوتی ہیں اور اسی دوسرے مسئلہ سے ایک تیسرا مستقل مسئلہ یا اسی کا ایک بہت اہم رخ نکل آتا ہے جو اس داخلی اور نفسی تشنگی اور آسودگی سے دوگونہ وابستہ ہے یعنی ایک ایسی تشنگی کا جو (خواہ وہ معروضی اور ودیعی ہو خواہ ماحول کے اثر سے پیدا ہو جاتی ہو اور ماخوذہ ہو۔ گرچہ بہر حال) اپنی تسکین کا تقاضہ کرتی ہو اور جو "عمل" میں مبدل ہو جاتی ہو اور اس طرح مبدل ہو جاتی ہو اور اس طرح مبدل ہو کر بہ یک وقت اپنا ظہور اور اپنی آسودگی کا سامان ہو جائے اسکے اور اسکے مبدلہ ہیأت کے درمیان ربط کا سوال داخلی اور نفسی تقاضے اور فنون لطیفہ کے مابین جو ربط ہے اُسکی تحقیق۔ یا مطلقاً حسن اور فنون کے رشتے کی دریافت۔ تمام فنون لطیفہ کا سرچشمہ یہی ودیعہ یا ماخوذہ داخلی اور نفسی تشنگی اور اسکی آسودگی ہے۔ آسودگی کسی غیر کی نہیں، جو "بیک کرشمہ دو کار" کی طور پر غیروں کو بھی میسر آجاتی ہو بلکہ خود فنکار کی اپنی۔ تمام فن کاران تشنگان حسن ہیں۔ شدتِ تشنگی سے سیماب ساں ہیں۔ اور فنون لطیفہ کے عمل اُنکی تڑپیں ہیں۔ تڑپ کو دل

آسودہ ہو جاتا ہے تشنگی کا ہیجان ڈھیلا پڑ جاتا ہے اور جذبے آسودہ ہو جاتا ہے۔ یہاں پر تین اہم فنی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ جن کو آپ خواہ جمالیات ہی کا تفصیلی مطالعہ کہئے خواہ فنون لطیفہ کے غیر جمالیاتی پہلو سے متعلق سمجھئے۔ اول تو یہ کہ کوئی ایسا عنصر جو تشنگی حسن سے وابستہ ہو وہ کہاں تک ایسے فنون میں دخیل ہو سکتا ہے جو تمام تر اسی کے مظہر، زائیدہ اور پروردہ ہیں مثلاً کوئی سماجی، اقتصادی یا اخلاقی قدر۔ اور دوسرا یہ کہ فنکار اپنی تڑپ اور اضطرار کی حرکت میں کہاں تک دوسرے کی بھی آسودگی کو ملحوظ رکھے یعنی کہاں تک وہ اپنے اضطرار کے اظہار میں پابند ہے۔ اور تیسرے یہ کہ جمالیاتی قدروں کے ماخوذ ہونے کی صورت میں کہاں تک عمل کو ماخذ سے مماثل ہونا چاہیئے۔ اور یہاں پر وہ افلاطونی نظریہ بھی ذہن میں رکھئے کہ تمام فنون لطیفہ کی غرض و غایت ہی غیر انسانی حسن کی نقالی ہے۔

ایک عنقائی ایجاد ـــــ مرغ تخیل کے پر تراشنا ـ کیا حسن کوئی واحد او معینہ قدر ہے؟ یہ تجربات کے کس مرکز کو متاثر کرتا ہے؟ واجد علی شاہ کا ایک واقعہ ـ کیا احساس حسن کا کوئی مخصوص حاسہ ہے؟ کیا اس کا احساس انسان کے ساتھ مختص ہے، اسکے احساس میں کوئی فطری اور جبلی عنصر بھی ہے، ہندوستان میں کالی اور انگلستان میں نیلی آنکھیں کیوں حسین معلوم ہوتی ہیں ـ یونانی حسن مرتبہ اور رشتائی تھا ـ کسی حسین شئے کے روبرو ردعمل کس قسم کا ہوتا ہے؟ ایک مختصر زمانی وقفہ میں پے در پے متعدد تجربات ہو جانا ـ کسی شئے کا حسن سے معمور ہو جانا ایک اضافی بات ہے منطقی تصورات تھا جمالیاتی محرکات میں مبدل ہو ـــــ

خالص جمالیات کے، یعنی جمالیات ورائے فلسفے کے موٹے موٹے تین مسائل تو وہی تھے جو مذکور ہوئے مگر لیلائے حسن بدقسمتی سے اپنی دلکشی کا شکار ہو گئی ـ "اے روشنی طبع تو بر من بلا شدی" کا سا ایک ماجرا گذرا ـ

پہلے تو یہ یونانی موشگافوں کے ہاتھ لگ گئی اور پھر اُسکے بعد اُن سے بھی اور زیادہ خارا شگاف جرمنوں کے ہتھے چڑھ گئی۔ اور اپنے دونوں مجنونوں کے ہاتھوں اتنی بگڑی کہ اسکے اصلی خدوخال ہی بدل گئے اور اس کی اصلی جنس اور صورت کا پہچاننا مشکل ہوگیا۔ دونوں نے اس کو کیا سے کیا بنا دیا۔ اور کہاں سے کہاں پہونچا دیا۔ ایک اساسًا حسیاتی شے کو یعنی اک صفت کو جس کا تمام تر تعلق احساس سے ہے دونوں نے ایک نری عقلی شے بنا دیا جس کا احساس سے کوئی واسطہ ہی نہیں۔ حسن در اصل ایک حسیاتی جنس ہے اور عقل وفکر سے صرف اس حد تک وابستہ ہے کہ اسباب حسن کی شعوری تنقید یا پیچیدہ جمالیاتی عملوں کی تحلیل کے لئے وہ گاہے گاہے مصرف میں در آتی ہے۔ اور گاہے حسن سے لطف اندوزی اور اسباب حسن کی تحلیل ناقابل تمیز طور پر ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مگر یونانیوں اور جرمنوں نے اس نسبت کو ایک دم الٹ دیا۔ جو جزو اصلی تھا یعنی حسیاتی، اُس کو گویا بھلا دیا اور جو عقلی تھا اُسکو اسکی جگہ پر نصب کر دیا۔

کوئی معقول عذر تو یونانیوں کی طرف سے بھی نہیں پیش کیا جا سکتا ہے مگر اُنکے زاویۂ نگاہ کے مقلوب، معکوس اور مکدر ہو جانے کی ایک کھلی ہوئی وجہ تھی یعنی جیسا کہ افلاطون کے سلسلے میں کہا جا چکا ہے وہ جمالیات کی سرزمین میں نہ نری فلسفیانہ راہ سے آئے اور نہ نری جمالیاتی قدرو قیمت کی تفتیش میں، بلکہ اخلاقی اور وہ بھی اصلاحی راہ سے آئے۔ سقراط اور افلاطون تقریبًا تمام تر اور ارسطو بھی بہت کافی حد تک سوفسطوں نے

جو نظریات اور اُن نظریات پر کاربندی نے جو سماجی رنگ پیدا کر دیا تھا اُس سے الجھے ہوئے تھے اول الذکر دونوں تو تمام تر اُسی سے الجھے رہے اور اسکے چکر سے نہیں نکلے۔ مگر ارسطو بہت سے مواقع پر نکل بھی آیا ہے۔ سقراط اور افلاطون کی فکری خدمت سے انکار نہیں۔ وہ ہمیشہ دنیا کے بزرگ ترین مفکرین میں شمار کئے جائیں گے اور مفکرین عظام کی صف میں اونکی جگہیں مقتدر ہیں۔ مگر اُنکے آلودہ نظریات نے اُنکی جمالیاتی تحقیق کو بے لوث نہیں رہنے دیا اور اُسکو آلودہ کر چھوڑا۔ اس آلودگی کا صاف مظاہرہ اس بات سے ہوتا ہے کہ ارسطو تک کو جو اُن سبھوں میں آلودگی سے مصفا ترین تھا جمالیاتی قدروں کو اخلاقی قدروں سے مجرد کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ چنانچہ وہ بڑی محنت اور دقت نظری سے حسین کو "گڈ" یعنی خیر، اور "وردی" یعنی قابل ستائش اور "یوزفل" یعنی مفید اور کارآمد سے ممیز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ سقراط اور افلاطون میں "خیر"، "قابل ستائش" اور "کارآمد" حسین سے اس قدر محفوظ، دست و گریباں اور شیر و شکر ہیں کہ حسین کا کوئی ممیزہ نقش نہیں ابھرتا۔ اس خلط مبحث کا ذمہ دار وہ جذباتی عنصر تھا جو ان تمام مساعی کا سرچشمہ تھا یعنی سوفسطوں کی تردید۔ اُن کے نظریات کی بیخ کنی۔ اور اُنکی قدروں کا ابطال اور تنقیص اور سماج کی ایک نئے آئین کے مطابق اصلاح۔ سوفسٹ فلاسفہ ناتغیر پذیر اور مطلق قدروں کے وجود کے منکر تھے۔ اُنکے نزدیک اخلاق کی کوئی مطلق قدریں نہ تھیں۔ وہ اخلاقی قدروں کو فرضی اور اعتباری قرار دیتے

تھے۔ اور وہ اس نظریئے کے بھی مخالف تھے کہ حقائق کا علم ممکن ہے۔ اور اخلاق کی اساس حقائق کے علم پر رکھی جا سکتی ہے۔ اُنکے فلسفہ اور نظریات کی تنقیص اور تردید نے تدریجاً یہ صورت اختیار کر لی کہ بعض قدریں مطلق ہیں۔ اور ان قدروں کا علم ممکن ہے اور اخلاق کی اساس ان پر رکھی جا سکتی ہے اور اس علم کا ذریعہ عقل و فکر اور آلہ منطق ہے۔ سوفسطوں کے ما بعد کا یعنی سقراطی، افلاطونی اور ارسطوئی فلسفہ تمام تر مطلق قدرونکی تلاش اور اس تلاش کی کامیابی کے امکان پر مشتمل ہے عقل و فکر کے ذریعے ناتغیر پذیر اور "یونی ورسل" اور مطلق قدرونکے پیچھے آوارہ گردی ہے۔ سقراط سے لیکر باؤم گارتن کے زمانے تک صرف یہی کوشش رہی۔ باؤم گارتن خود بھی عملی اور تجرباتی طریقہ مروج کرنے سے قاصر رہا۔ مگر اوس نے امکان کا دروازہ کھول دیا اور بعد کو علم النفس کی ترقی نے اس دروازے کو دروازے کی حد سے گذار کر متعدد مسند فوق شاہراہوں میں مبدل کر دیا عقلی بحث یوں شروع ہوتی ہے کہ اور تمام اشیا کے علم و وقوف کی طرح حسن کا عرفان بھی ایک عقلی شے ہے اور اور تمام علوم کی طرح عقلی ہی کے توسط سے حاصل ہوتا ہے اور عقل ہی ذریعے پہونچا جا سکتا ہے کسی حسین شے مثلاً ایک مور یا تتلی کے نظارے میں دماغ حسن کو ایک ذات کے خواص یعنی ایک عرض کے جوہر کے طور پر ادراک کرتا ہے۔ یہ جوہر ایک خاص قسم کا ہے جسکے خواص مقررہ اور متعینہ نہیں۔ یعنی جوہر صورت، ہر حال اور ہر مقام

پر اپنے مقررہ اور متعینہ خواص برقرار رہتا ہے۔ اُس میں کوئی فرق نہیں آتا۔ جس طرح خود مور یا تتلی کہ حسن کے مقررہ اور متعینہ خواص اوصاف ہیں جو ہر صورت، ہر حال اور ہر مقام پر من وعن سالم وقائم رہتے ہیں۔ بدل نہیں جاتے۔ مور ہر جگہ مور ہی رہے گا۔ تتلی ہر جگہ تتلی ہی۔ مقام کے ساتھ ساتھ خود مور اور تتلی کے ذاتی، خارجی اور معروضی خواص نہیں بدل جاتے۔ وہ مقررہ اور متعینہ ہیں اور ہمیشہ وہی رہتے ہیں اور ازلی اور یونیورسل ہیں۔ حسن بھی اسی طرح ایک شے ہے۔ اسکے بھی کچھ خواص و عوارض ہیں۔ اور مقرر اور متعین ہیں۔ وہ بھی ہر صورت، ہر حال اور ہر مقام میں برقرار رہتے ہیں۔ اس میں انتقال مکان سے فرق نہیں آتا۔ حسن وہی ایک حسن ہے خواہ مور میں ہو، خواہ تتلی میں ہو، گلاب میں ہو، نرگس میں ہو، چاند میں ہو، سورج میں ہو، تصویر میں ہو، بت میں ہو، نغمے میں ہو، رقص میں ہو، یا الھیہ، رزمیہ اور شعر میں ہو۔ یعنے مسکن، مکان اور مقام یا ظرف کے اعتبار سے اُسکی ذات نہیں بدل جاتی۔ اسکے خواص بھی نہیں بدل جاتے۔ وہ بلا تغیر و تبدل اپنے مظہروں اور مسکنوں میں موجود ہوتا ہے۔ خواہ وہ مظہر و مسکن انسان ساختہ ہو خواہ خدا آفریدہ، خواہ جاندار ہو خواہ بیجان، خواہ نباتی ہو خواہ حیوانی۔ جہاں بھی حسن ہوگا بس وہی ایک ہی شئے ہوگی۔ اور جب کبھی اور جہاں کبھی لفظ "حسن" زبان پر آئے گا یا ذہن میں گذرے گا اُس سے مراد وہی ناتغیر پذیر شئے ہوگی۔ حسن ایک شئے کا نام ہے۔ اور نام ہمیشہ اُسی ذات اُسی شئے کو بتاتا ہے۔

اوسکی دلالت نہیں بدلتی۔ مگر ظاہر ہے کہ نغمے کے حسن کا ادراک، تصویر
کے حسن کا ادراک اور شعر کے حسن کا ادراک نہ ذریعۂ ادراک کے اعتبار
سے ایک جیسا ہے اور نہ مدرکہ شئے کی نوعیت کے اعتبار سے۔ اب
ایک عجیب ٹیڑھا سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر یہ عجیب الخلقت شئے "حسن"
کیا ہے جو مور، گانے اور شعر تینوں میں جلوہ فرما ہے۔ اسکی اصل ونہاد
کیا ہے؟ یہ بذات خود کیا ہے؟ مور، تتلی، گلاب، نرگس، چاند، سورج،
تصویر، بت، نغمہ، اور رقص وغیرہ تو اسکے مسکن اور مظہر ہیں۔ صرف وہ
مکان ومقامات ہیں جہاں یہ نظر آتی ہے۔ مگر یہ بذات خود کیا ہے؟
آیا یہ مادے کی کوئی کیفیت اور خاصہ ہے؟ جو صرف مادی اشیاء میں
ہوتی ہے اور جس کا ظہور ظروف کے توسط سے ہی ممکن ہے۔ اور جو مادے
سے علاحدہ نہیں کی جا سکتی۔ یا یہ مادے کے ورائے کوئی شئے ہے؟
اور اس کا صرف ظہور مادے کے ذریعہ اور توسط سے ہوتا ہے یعنی یہ
کہ وہ مادے کی کوئی کیفیت نہیں۔ بلکہ مادہ صرف اُس کا ایک مظہر اور
مسکن ہے۔ ورنہ اُس کا اپنا بالذات ایک مطلق، مجرد اور منفرد وجود ہے۔
اس صورت میں یہ مزید سوال ہوتا ہے کہ ایک ورائے مادہ شئے مادے
کے توسط سے اپنے کو ظاہر کس طرح کر سکتی ہے؟ عملاً کرتی کیسے ہے؟
اُسکے نمود وظہور کے کیا طریقے ہیں؟ اور یہ کن قوانین واصول کے ماتحت
عمل پذیر ہوتے ہیں۔ یہ مسائل فلسفیوں کے بازیچے بن گئے ہیں۔ جس سے
وہ ہزار طرح سے کھیلتے ہیں۔ اور ہزار طرح سے کھیلنے کے باوجود کھیلنے

سے بھی نہیں چراتے۔ اور ہزار طرح سے اور بلا بھی چرائے مدتوں کھیلنے
کے بعد ہنوز یہ الفاظ غالب "رفت گیا" اور "بود تھا" کے سبق کی منزل
ہے۔ میں اوپر عرض کر چکا ہوں کہ فلسفے کی سرزمین میں پہونچکر مسائل لا
ینحل ہو جاتے ہیں۔ گرہیں ناکشودنی ہو جاتی ہیں۔ اور ہر فلسفی نظیری کے
معشوق کی طرح صرف "بر سر زند گرہ۔ گرہ ناکشودہ را" یعنی جتنے فلسفی
اتنی گرہیں۔ جرمن فلسفیوں کی موشگافی اور خار اشگافی نے کتابوں کا انبار لگا
دیا ہے۔ آپ جی بھر کے سیر کر سکتے ہیں۔ یہ بحثیں بذات خاص بڑی پر لطف
ہیں عقل اور ذہن کیلئے ایک سامان لذت ہیں۔ اور محض لطف و انبساط
کی خاطر یا ذہنی تفریح کیلئے لطف کے ساتھ پڑھی جا سکتی ہیں۔ مگر بقول
غالب "مدعا عنقا ہے اپنی عالم تقریر کا۔" اور ہوتا کیوں نہیں؟ انھوں نے
ایک عنقا ایجاد کیا اور سرور لذت ایجاد میں بھول گئے کہ یہ عنقا محض میرا
ساختہ پرداختہ ہے۔ اپنی ترنگ میں اسکو اصلی سمجھ لیا اور اس مصنوعی عنقا
کے اوصاف و خواص اور جزئیات اور تفصیلات کے بیان میں عالم
ہست و بود کو بھول گئے۔ اور اسکے دام میں لانے کی ترکیبیں اور تدبیریں
سوچتے سوچتے گوشت و پوست کی دنیا سے نکل کر محض خیال و تصور کی
دنیا میں جا پڑے۔ جو دقیق خار اشگافی میں محض من حیث ایک خار اشگافی
کے مزے لینا ہو، جو عقل و فکر کے کاوے کے تماشے دکھانا چاہے، وہ اس
دفتر بے معنی نہیں تو بے پایاں کو مزے کے ساتھ پڑھ سکتا ہے۔ مگر جو مطلب
کا طالب ہو اور دامن تحصیل بھرنا چاہتا ہو اسے اس پر لطف سعی لا

حاصل کی دعوت نہیں دے سکتا عنقا نہ کوئی اصلی جانور ہے جسکے ماہر علم حیوانات جواہر و خواص بیان کرکے، اصناف میں تقسیم کر سکے، پرواز یا اور خصائل کے اصول و قوانین دریافت کر سکے۔ اور نہ اسکا کوئی واقعی وجود ہے جو یہ دام میں آسکے۔ میں جرمن فلسفیوں کے "حسن" کو ایک عنقا قرار دیکر اسکے پیچھے بے سود حیران ہونے سے باز آتا ہوں۔ یہ در اصل وہی افلاطونی خمیر ہے جو جرمنی میں آب و ہوا کی تاثیر سے پھر جوش میں آئی ہے۔ وہی افلاطونی تخیل اور طرز فکر ہے جو اٹھارھویں اور انیسویں صدیوں کے مروجہ قالب میں ڈھلکر، اور انکے لباس میں مزین ہو کر، پھر سے بازاعلم میں آگئی ہے۔ مادیوں اور غیر مادیوں دونوں نے اپنے اپنے طریقے پر اس موضوع پر بحثیں کیں ہیں۔ مادیوں نے مادے کو بذات خاص ایک وجود مطلق مان کر، یعنی مادے کو ایک حقیقی شئے جو اپنے وجود کیلئے انسانی یا غیر انسانی ادراک و شعور کی مرہون و محتاج نہیں ہے مان کر، حسن کو من حیث ایک صفت اور جوہر کے جو اسکو حسین بنا دیتی ہے پتہ لگانے کی کوشش کی ہے۔ تمام فلسفی اس خیال میں متفق ہیں کہ بذات خاص خود مادے میں حسن نہیں۔ اور سوال صرف اُس عنصر کی دریافت کا ہے جو مادے میں یہ صفت بھر دیتا ہے یعنی حسن ایک خارجی شئے ہے جو مادے سے واصل ہو جاتی ہے۔ اس خارجی عنصر کے متعلق مختلف نظریئے ہیں۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک طرح کی قوت، طاقت اور توانائی ہے جو مادے کو متحرک کر دیتی ہے۔ اسمیں ایک طرح روح پھونک دیتی ہے۔ اور اُسکو ایک ہیئت اور شکل و صورت

قبول کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ ایک ما فوق الطبیعاتی روحانی شے ہے جو قصد اور ارادے کے اوصاف سے متصف ہے۔ اور جسکا ارادہ اور قصد مادی چیزوں میں وہ کیفیت بھر دیتا ہے جو اُس مادے کے حسن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور بعضوں کا خیال ہے کہ یہ مجرد او بالذات قائم تصورات ہیں یعنی افلاطونی "گھوریت" اور "بکریت" کی طرح کی چیزیں جو گھوڑوں اور بکریوں سے علیحدہ اور ممیزہ بذات خاص وجود استقلالیت ہیں۔ اور جو من حیث مجرد تصور خیال اور عقل کے کہیں عدم میں موجود ہیں۔ اور گھوڑے اور بکریاں اسکی محض جلوہ گاہیں ہیں یعنی حسن "گھوڑیت" اور "بکریت" کی طرح ایک مجرد اور بذات خاص قائم وجود ہے جو من حیث مجرد تصور کے عالم مثال میں موجود ہے۔ اور جو مادے پر بطور مہر اور ٹھپے کے مرتسم ہے۔ ان تینوں تاویلوں میں حسن مادے سے کسی نہ کسی طرح بندھا رہتا ہے۔ مگر جرمنوں کا ایک گروہ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں یک سر مادے ہی کے وجود کا منکر ہے۔ وہ صرف "ایبسولوٹ" کا قائل ہے جس کی اصل و نہاد تمام تر ذہنی اور غیر مادی ہے، ایک مجرد ذہنیت، عقلیت اور فاعلیت۔ مادہ اسی ایبسولوٹ کی اپنی اصل کی ضد کے طور پر ایک تخلیق ہے تاکہ وہ اس تضاد کے حل کرنے میں اپنی اصل کا مظاہرہ کر سکے۔ اس صورت میں حسن کے خواص و معروضات کی تحقیق محض ایبسولوٹ کے طرز مظاہرات کی دریافت میں مبدل ہو جاتی ہے۔

مگر یہ سب کی سب در اصل لیلائے حسن کی جستجو ہی نہیں ہے۔ اسکی

بے لوث تحقیق ہی نہیں ہے۔ بلکہ خواہ مخواہ اس لطیف شئے کو اپنے اپنے فلسفیانہ نظام میں سمیٹ لینے کی کوششیں ہیں۔ ایک فلسفیانہ نظام کی تکمیل اور ہمہ گیری کے تقاضوں کی چکائی ہے۔ افلاطون کے "آئیڈیا" کانٹ کے "فائینل انڈ" اور ہیگل کے "ایبسولوٹ" کے ساتھ مجنونانہ انہماک میں لیلیٰ تو ترے دل میں ہے محمل میں نہیں ہے "کے عنصر کا غالب آجانا مضمر تھا۔ مگر اس عنقا صفت مدعا، اور اسکے دام میں لانے کی اس الجھی ہوئی تدبیر کے علاوہ بھی، ایک اور تدبیر حسن تک رسائی کی ہے۔ ظاہر ہے کہ تفلسف کے مرغ تخیل کے پر کترنے پڑینگے۔ اور پر کترنیکے ساتھ اسکی پرواز کی فلک بوسی جاتی رہے گی حسن عالم بالا سے اتر کر عالم ومافیہا میں آجائے گا۔ اسکی نژاد روحانی سے مادی ہو جائے گی۔ اور اُسکے حریم ناز تک پہونچنے کا ذریعہ خلوت میں عقل پیمائی نہیں بلکہ عالم اجساد کا مشاہدہ ہوگا یعنی قیاس آرائی اور استخراج نہیں بلکہ تجربہ اور استقراء ہوگا۔ تفلسف کے مرغ تخیل کے پر تو یوں کاٹتے ہیں کہ انسان کے شعور وادراک کے متعلق داخلی اور خارجی کا سوال نہیں اٹھاتے۔ یعنی یہ معرض بحث میں نہیں رہتا کہ انسان کا کسی شئے کا ادراک محض خود اوسکی داخلی کیفیت کا پرتو ہے۔ اور مدرک محض اوسکے اپنے عوارض وخواص کا ساختہ پرداختہ ہے۔ اور اوسکی حقیقت اس ساخت اور پرداخت کے علاوہ کچھ نہیں۔ بلکہ یہ تسلیم کرکے آگے چلتے ہیں کہ ادراک وشعور جس طرح کسی شئے کا ادراک کرتے ہیں اور جیسی کوئی شئے ادراک وشعور کو نظر آتی ہے وہ شئے دراصل ویسی ہی ہے۔ یعنی مدرک

کے اوصاف خود مدرک کے وضع کئے ہوئے نہیں بلکہ مدرک شے کے ذاتی اور معروضی خواص ہیں یعنی حسن کوئی ایسی مافوق الطبیعاتی شئے نہیں جس کا انسان کیلئے شعور و ادراک ممکن ہی نہو۔ اور جسکی خارجی اور معروضی صفات انسان کے شعور و ادراک کے مس سے آلودہ ہو جانے ہوں۔ اور اس طرح اُسکی اصل کی دریافت ادراک و شعور کی حد وسع سے قطعی پرے ہو۔ بلکہ حسن ایک تماشا ہے۔ اک نظارہ ہے جس کی اصل و نہاد اور خواص و صفات وہی اور ویسی ہی ہیں جیسی وہ شعور و ادراک کی ضبط میں آتی ہیں۔ اس نظریئے کے ماتحت حسن کی اصل کی دریافت اس کوشش کی صورت اختیار کر لیتی ہے کہ اس نظارے، تماشے یا تجلی پر دستگاہ حاصل کی جائے یعنے اوس کو تمام و کمال ادراک و شعور کے احاطے میں لایا جائے۔ جزئیات و تفصیلات کو صفائی کے ساتھ منضبط کیا جائے۔ تاکہ ذہن میں نقش دھندلا اور مکدر نہو بلکہ صاف صاف مثبوت ہو سکے۔

پہلا ابتدائی سوال تو یہی ہے کہ آیا جتنی بھی چیزیں حسین نظر آتی ہیں یا معلوم و محسوس ہوتی ہیں مثلاً مور، گانا، اور بت یا تصویر وغیرہ وغیرہ وہ سب کی سب کسی ایک یا چند مگر مشترک قدر کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین ہیں یا محض اس وجہ سے کہ سب کی سب ایک پر لطف احساس اُبھار دیتی ہیں یعنی یہ کہ ایک پر لطف ردعمل اُبھارنے کی اہلیت سے متصف ہیں۔ یہ تحقیق اور دریافت کا سوال ہے۔

اگلی بحثوں سے زاویۂ نگاہ کا بدل جانا ذہن نشین کر لیجئے۔ موجودہ زاویۂ نگاہ اُس سے بالکل ممیز اور جداگانہ ہے۔ فلسفیانہ بحث میں قدرِ حسن کی وحدت تسلیم شدہ تھی دریافت طلب نہ تھی اور اس استخراج کا مقدمہ تھی کہ ظہور کی وحدت کسی واحد سبب کی شاہد ہے جو اپنے ظاہری مظاہرات مورا ور نغمہ وغیرہ سے درائے ہے اور مور و نغمہ جیسے دو مختلف مسکن میں بالکل ایک طرح جلوہ فرما ہے۔ اور مسئلہ اس نقطہ پر ہو پیچیدہ اور پیچیدہ تر ہو جاتا ہے کیونکہ اُس واحد سبب تک رسائی اور بھی مشکل تھی۔ یہاں پر یہ قدریں قدریں دریافت طلب ہیں یعنے کوئی ایسی شئے مطلقاً ہے بھی یا نہیں۔ خواہ ایک خواہ چند، مگر مشترک ہو بلا استثنا ہر جگہ ہر حال اور ہر مقام میں موجود رہتی ہو۔ اور صرف قدر یا قدریں دریافت طلب نہیں بلکہ ان کے پر لطف ردِ عمل ابھارنے کی صفت اور اہلیت بھی دریافت طلب ہے۔ اور اس صفت کی دریافت میں اس بات کی بھی دریافت مضمر ہے کہ یہ حسّی ادراک کے کس یا کون کون سے اعضا کو متاثر کرتی ہے۔ اور کس طرح کرتی ہے۔ یہ سوالات اب دراصل فلسفہ کے رہے نہیں، بلکہ زیادہ تر منافع اور نفسیات کے سوالات ہو گئے ہیں جو نفسیاتی معملوں میں اور نفسیاتی تکنیک کے ذریعہ دریافت کئے جانے چاہئیں مگر عرصے تک یہ فلسفے ہی کے مسائل بنے رہے کیونکہ نفسیاتی معمل اور تکنیک اُس وقت وجود میں آیا تھا پھر بھی چونکہ زاویۂ نگاہ اور دریافت کا طریقہ نفسیاتی تھا

اس وجہ سے اب مسئلہ کی صورت اور حل کرنیکا طریقہ بدل گیا تھا، مگر فلسفہ پھر بھی فلسفہ تھا اور فلسفہ، فلسفہ کہاں رہے اگر جتنے فلسفی اتنی رائیں نہوں۔ چنانچہ ان سوالات کے بھی جتنے زاویوں سے جوابات ممکن تھے سب کے سب موجود ہیں بعض لوگ حسن کی قدر کو واحد مانتے ہیں۔ اور بعض لوگ متعدد۔ اسی طرح بعض لوگ اس کے احساس کا مرکز ذہن کو مانتے ہیں بعض حواسوں کو۔ اور بعض ایک مخصوص حاسے کو جو احساس حسن کے ساتھ مختص ہے۔ غرض اسکی نوعیت، تعداد اور احساس کے ذرائع سب کے بارے میں اختلافات ہیں۔

پہلے اس کی نوعیت کے سوال کو لیجیے یعنی آیا اس کی نوعیت وحدانی، غیر تغیر پذیر اور مقررہ و متعینہ ہے۔ یا متنوع۔ میرے خیال میں اسکی نوعیت وحدانی اور غیر متنوعہ نہیں قرار دی جا سکتی۔ کیونکہ تتلی اور نغمہ کے حسن کے احساس کا آلہ بالکل دو ہے۔ اور نہ صرف تتلی اور نغمہ جیسی باصرہ اور سامعہ سے متعلقہ دو مختلف جنسیں بلکہ ایک واحد حواس و عضو سے وابستہ جنسیں مثلاً تتلی اور رقص جو دونوں کی دونوں باصرہ سے متعلق ہیں ایک طرح کا ردعمل نہیں ابھارتیں۔ بلکہ خود ایک جنس تتلی بھی ایک حس باصرہ کو مختلف طور پر متاثر کرتی ہے۔ اسکا رنگ روغن احساس رنگ کی طاقت کو، اور اسکی شکل وصورت، ہیات و جسامت وغیرہ کے احساس کی طاقت کو۔ اور پھر علوم کی ترقی نئے نئے حواس دریافت کرتی چلی جا رہی ہے۔ حواسوں کی تعداد اب خمسہ تک محدود

نہیں۔ اور نہ اب حواسوں میں ردعمل ابھرنے کا کوئی مخصوص اور منفرد ہی متحرک مانا جاتا ہے۔ آنکھوں میں جو ردعمل روشنی کی شعاعوں کی تحریک سے ابھرتا ہے اور جو تا حال اس ردعمل اُبھرنے کا واحد ذریعہ سمجھا جاتا تھا وہ اور طرح بھی ابھارا جا سکتا ہے۔ مگر نہ دو مختلف محرکوں کی تحریک کی نوعیت کو ایک کہہ سکتے ہیں اور نہ ایک ہی عضو کے دو مختلف طرح کے ردعمل کو بلالحاظ محرک ایک دم ایک قرار دے سکتے ہیں۔ انمیں اندرونی اور تفصیلی فرق ضرور ہوگا۔ غرض حسن جیسی کثیر المظاہر شئے کو ایک مقررہ اور نا تغیر پذیر قدر واحد قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔ اور اسکی اتنی عام توجیہہ جو اسکے سارے متنوعہ اور رگوں درگوں مظاہرات پر حادی ہو مشکل معلوم ہوتی ہے اور ہنوز نہ ہو سکی۔ کانٹ اور ہیگل جیسے تعقلیوں تک کا تجربہ سبق دیتا ہے کہ یہ قدر کوئی واحد کیف نہیں۔ اور حسن کی ترکیب میں متعدد اور مختلف طرح کے اجزا داخل ہیں۔ یعنی حسن کسی ایک یا چند مشترکہ قدروں کے اجمالی موجگی کا نام نہیں۔ بلکہ متنوعہ اور کثیر المظاہر جنس ہے۔

جمالیاتی قدروں کے تعدد اور تنوع کے نتیجے پر پہونچ کے بعد جب ہم اُس ردعمل اور تاثیر کی طرف رجوع ہوتے ہیں جو ان محرکوں کی تحریک سے ابھرتے ہیں تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہمارے تجربے کے کس مرکز کو یہ متاثر کرتے ہیں؟ یعنی تاثرات کہاں ابھرتے ہیں؟ کہاں جنم لیتے ہیں؟ اور یہاں بھر جوابات اُسی قدر مختلف اور متنوع ملتے ہیں۔ کوئی اسکو حسیات

سے منسوب کرتا ہے۔ یعنے کسی شئے کے حواس کے مرکزوں کو خاص طرح سے چھیڑ دینے سے۔ اور کوئی ذہن و تعقل سے یعنی حسیات کے فراہم کردہ مواد کو منتظم، مرتب اور مربوط کر دینے کی صلاحیت اور قدرت سے۔ اور بعضے وقوف حسن کا مرکز عقل و فکر کے ایک معروضی خاصہ کو قرار دیتے ہیں۔ یعنی بعض قسم کی ذہنی تشکیل جو خود قوائے عقلی ہی میں مضمر ہے اور جو اُسکے مماثل خارجی مظاہرات کے روبرو آسودہ ہونے لگتی ہے۔ اور بعضے اسکا مرکز تخیل کو قرار دیتے ہیں، جہاں بعض اشیاء کے ساتھ بعض طرح کے ردعمل اظہار کرنے کی اہلیت محفوظ ہو گئی ہے۔ اور اُن اشیا کی چھیڑ سے متحرک ہو جاتی ہے۔ اور بعضے اس کے احساس کا الگ سے ایک منفرد اور مخصوص قوی قرار دیتے ہیں۔

میں نے سہولت اور اختصار کے خیال سے چند طرح کے جوابات یکجا کر دیئے ہیں کہ مسائل کا اجمالی خاکہ ذہن میں آجائے۔ ورنہ دراصل یہ بڑی طویل بحثیں ہیں۔ اور ان میں سے ہر ایک کے بڑے بڑے مفسر، شارح اور پاسدار ہیں۔ زیادہ تر یک جہتی ہیں۔ صرف ایک نظریئے کے مبلغ ہیں اور ایک قدر کے مبلغ کی حیثیت سے دوسری قدر کے منکر۔ کوئی حسن کے احساس کا مرکز صرف احساس کو قرار دیتا ہے۔ کوئی صرف ذہن و تعقل کے منظم اور مرتب کرنے کی قدرت کو۔ کوئی صرف تخیل کے اشیائے خارجی سے منسلک اور وابستہ ہو جانے کو۔ اور کوئی صرف عقل و فکر کے ایک معروضی خاصے اور تشکل کو۔ اور کوئی ایک منفرد قوی کو۔

کسی نقش کے صاف ابھرنے کیلئے ضروری ہے کہ وہ مکدر نہو۔ اور تکدر کے دور کرنے کا واحد طریقہ غیر متعلق یعنی اوپری اجزا کو دور کر دینا ہے غیر متعلق اور اوپری خلطیوں سے پاکیزگی ہے منظم تعریف کی تعریف ہی یہ ہے کہ وہ موصوف کو تمام چیزوں سے ممیز اور منفرد کر دے۔ اگر حسن کی اتنی پاکیزہ تعریف ممکن ہے تو ضرور دی جائے۔ مگر صدیوں کی ناکام کوششیں اور فلسفیوں کی ناتمام تعریفیں اس حقیقت کی مظہر ہیں کہ حسن کے مسئلہ میں یہ منطقی معیار ناقابل حصول ہے۔ اور اسکی تعریف میں منطقی پاکیزگی ہنوز ناممکن ہے۔ ایک نامکمل تعریف اور مکدر ہی نقش پر اکتفا کر لینا ناگزیر ہے۔ کیونکہ یہ مکدر نقش ہی وہ بہترین نقش ہے جو ہزار فکر و علم کھینچنے پر قادر ہے۔ علم النفس اور منافع کی ترقی ممکن ہے کہ ایک روز کوئی وحدانی قدر دریافت کرے۔ مگر ہنوز یہ منزل دور ہے۔ اور جس طرح اور تمام علوم و فنون میں انتہائی منطقی پاکیزگی کی کوشش جب عملاً بے سود پڑنے لگتی ہے تو اسکو نظر انداز کر دیتے ہیں اسی طرح جمالیات میں بھی ایک منطقی عنقا کو دام میں لانے کی کوشش سے باز آجانا چاہیئے حسن کسی ایک یا چند مگر مشترکہ قدروں کا نام نہیں۔ بلکہ ایک متنوع اور کثیر الظہور شئے ہے۔

ظاہر ہے کہ ایک متنوع اور کثیر الظہور شئے کے ادراک و احساس کا مقام اور مرکز بھی متعدد اور مختلف ہونا چاہیئے۔ چنانچہ انتہائی منطقی تقاضو کے برخلاف ایک بار پھر کسی واحد مرکز احساس کے نظریئے سے اختلاف کرنا پڑتا ہے یعنی جس طرح حسن خود کوئی وحدانی قدر نہیں اسی طرح

اُسکا کوئی واحد مرکزِ احساس بھی نہیں۔ نہ صرف ذہن وتعقل، نہ صرف حسیات وتخیل اور نہ صرف قوائے عقلی کے معروضی تقاضے او رمیلان۔ حسن کے احساس کے مرکز کے واحد نہونے کو، اور ایک حسین شئے کی ترکیب میں چند طرح کے محرکات کے یکجا ہوجانے کو، یعنی اُس میں تعقل، تخیل اور حواس وحسیات وجذبات سب کے تحریک کے اسباب بہم ہوجانے کو کسی فن لطیف کے ایک عمل کی تحلیل کی مدد سے دیکھیئے۔ فرض کرلیجیے کہ آپ کے ہاتھوں میں ایک رباعی یا تصویر ہے۔ اس رباعی کو پڑھکر یا تصویر کو دیکھکر آپ محظوظ ہورہے ہیں۔ اس حظ کا مواد عمل میں مضمر تھا۔ وہ عمل میں فنکار کا بھرا ہوا تھا۔ فنکار خود اس مواد سے بھرا تھا۔ یہ مواد اُس کے ذہن میں یا تو حسیات کے ذریعہ مثلاً ایک طوفانی اور طغیانی سمندر کے نظارے کے روبرو بروقت ابھرا۔ یا جو کبھی ما قبل میں ابھرا تھا وہ محفوظ تھا اور کسی وجہ سے زندہ ہوگیا۔ یہ محسوسہ یا محفوظ عنصر اس قدر کیف آور ہوا کہ فنکار کے دل کا "درد" بن گیا۔ وہ تڑپ اٹھا۔ اضطراب اور ہیجان نے تخیل میں آگ لگادی۔ اور ان سارے قلبی، ذہنی اور تخیلی کوائف کو اُسکے متخیلہ نے ایک سانچے میں ڈھال کر ایک شکل اور ہیأت دی۔ اور اُسکی چابکدستی اور مہارت نے اُس کے متخیلہ ہیأت کو ایک بیجان مادی وسیلے میں اس طرح بھردیا کہ وہ آپ کے ہاتھوں میں ایک جیتی، جاگتی، بولتی شئے ہوگئی جو آپ سے فن کا درددل عرض کرکے آپکو بھی متاثر کررہی ہے یعنی وہ "حسن کی مکان ہے۔ "حسن" ایک چھوٹا سا سہ حرفی

لفظ یا نطقی تصور یہ ساری کیفیات اپنی مختصر سی بساط میں سمیٹے ہے۔ لغت اور منطق والوں نے گویا ایک ذرے میں ایک جہان سمیٹ لینا چاہا ہے۔ ایک نقطہ پر متعدد خطوط کو لا ملانا چاہا ہے۔ یہ تصور گویا چند متنوع تصورات کے قران کا نقطہ ہے۔ اس چھوٹے سے قطرے میں حواس و حیات، ذہن و فکر، اور جذبات و کوائف تینوں کے چشمے آ ملتے ہیں۔ یہ وہ سنگم کا نقطہ ہے جہاں پر مختلف چشمے آ ملتے ہوں اور جو ان سبھوں میں مشترک ہو حسن حواس، شعور اور احساس تینوں کا اجمال ہے۔ اور حواس، شعور اور احساس تینوں اسکی تفصلیں ہیں۔ یعنی یہ ان تینوں کا پیداوار ہے۔ اور یہ تینوں اس کے مشتملات سے ہیں۔ اور اپنے انھیں عناصر ترکیبی کے اعتبار سے اس میں ان تینوں کو تحریک میں لا دینے کی اہلیت اور قدرت بھی ہے اور تینوں اسکے احساس کے مرکز بھی ہیں۔ ہاں تینوں تفصیلی اور جزوی قدریں کوئی ضرور نہیں کہ ہمیشہ موجود ہوں۔ گو عامۃً ایسا ہی ہوتا ہے۔ مگر شاذ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ایک آدھ نہ ہو۔ اور اس سے بھی زیادہ قابل لحاظ یہ بات ہے کہ تینوں کے موجود ہونے کی صورت میں ان کا آپس کا تناسب بہت مختلف ہوتا ہے کسی شئے یا عمل میں ایک تقریباً نادار اور دوسرا بھرپور۔ مثلاً ان دو واقعات کو لیجئے۔ ایک دفعہ واجد علی شاہ دربار کر رہے تھے، اتفاقاً پیاس معلوم ہوئی اور انھوں نے پانی کی فرمائش کی۔ آبدار لیکر حاضر ہوا۔ اور پیش کرنے کیلئے شہ نشین کے دو چار زینے چڑھنے لگا۔ ناگہاں پاؤں پھسل گیا اور وہ نیچے آ رہا۔ گرنے میں شیشہ ہاتھ

سے چھوٹ گیا اور "میں ہوں اپنی شکست کی آواز" کا نعرہ بھر کر ریختے ریختے ہوگیا۔
مگر اُس کی شکست کی آواز کچھ ایسی دلگیر تھی کہ صاحب تخت کے دل میں
اتر گئی۔ بادشاہ نے بیسیوں گلاس سرِ دربار تڑوا ڈالے اور داد رسی کی۔
بادشاہ کے حسن آواز کے اس احساس میں ذہن کسی طرح کارفرما نظر
نہیں آتا۔ نہ اس میں عقل و فکر کا کوئی عنصر نمایاں معلوم ہوتا ہے یہاں
آواز کا حسن بلا واسطہ یعنی عقل و فکر کے بغیر دخل کے مؤثر ہوا۔
اسی طرح غالباً بتھوفن کا ایک واقعہ ہے کہ جس میں بھی آواز کا
حسن بلا عقل و فکر کے کسی دخل کے مؤثر ہوا۔ ہوا یہ کہ بتھوفن کسی بال روم
میں موجود تھا اور رقص بڑے زور و شور سے جاری تھا۔ ایک بھاری
بھرکم عورت بھی مستانہ ناچ رہی تھی۔ چکنا مکنا پھسلتا ہوا فرش اونچی
ایڑیوں کا جوتہ، پاؤں کی مستانہ جنبش وہ غیر متوازن ہو کر پھسل پڑی۔
اور ایک پاؤں پر ایڑی کے بل دور تک پھسلتی چلی گئی۔ ایڑی اور فرش کی
رگڑ سے ایک آواز ایک عجیب انداز سے فضا میں گونج اٹھی۔ بتھوفن کے
حساس کانوں نے اسکی لطافت اور حسن کو پکڑ لیا۔ اور اُس نے ایک نغمے
کی ترتیب میں اُسکو استعمال کیا۔ غرض حسن کا احساس حسیات کے
ذریعے بھی بالکل ممکن ہے۔ کوئی ضرور نہیں کہ اس احساس میں ذہن
بھی دخیل ہو۔ کانٹ بھی جیسا کہ مذکور ہو چکا مجرداً ایک واحد رنگت
کے جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کو تسلیم کرتا تھا گو وہ اسمیں اخلاقی
ایمائیت کا ہونا بھی بتاتا تھا۔ ہاں پیچیدہ، مرکب اور بسیط محرکوں کے

رو برو حسن کا احساس عقل، تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت کے واسطے
سے بھی ہوتا ہے۔ یعنی اسمیں اک کڑی عقلی بھی آجاتی ہے۔ مثلاً شفق
کے حسن کا احساس صرف حسیات ہی کے ذریعے نہیں ہوتا شفق
کے حسن کے احساس میں حاسہ صرف ایک ابتدائی فریضہ انجام دیتا
ہے۔ اور ردعمل کی پہلی کڑی بناتا ہے۔ تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت
مختلف رنگوں کا تناسب، انکی آپس کی ہم آہنگی ایک دوسرے کے
اثر کو تیز کر دینا یا دبا دینا، اور پھر ہیأت وغیرہ جیسے اجزا کو منظم اور
مرتب کر کے پورے منظر کو من حیث "ایک کل" کے دیکھتی ہے۔ اور اس کل
کی تخلیق تمام تر ایک ذہنی عمل ہے۔ حواس کا فرض صرف مواد فراہم کرنے
تک محدود ہے۔ وہ صرف جزو کے حسن پر قادر ہے۔ کل اُسکے بس کا
نہیں۔ کل کی تخلیق ایک جداگانہ عمل ہے۔ اور شفق کے حسن کا احساس
اس جداگانہ عمل کا مرہون ہے۔ ذہن کے عمل پیرا ہونے کی طرز سے
ظاہر ہے کہ جہاں اجزا زیادہ منتشر ہونگے وہاں اُسکا درخور اور زیادہ
بڑھ جائے گا) یا مثلاً سوفوکلیز کے المیہ کے حسن کے احساس میں حسیات
کے بلا واسطہ لطف اندوز ہونے کا عنصر محدود ہے۔ اس کے حسن کے
احساس میں ذہن کا فعل دخیل ہوگا۔ مگر کیسے؟ اور کس حد تک؟
یہاں احساس حسن کی آخری منزل ایک سیل جذبات کا ابھرنا اور
اس سیل میں بہہ جانا ہے۔ جن کے دل میں یہ سیل نہ پھوٹ پڑے اور جو
اس سیل میں نہ بہہ جائے اُس کو اسکے حسن کا احساس نہیں۔ یہاں ذہن کا

عنصر دراصل صرف ایک واسطہ ہو جاتا ہے۔ یہ وہ مواد فراہم کرنے
میں معین ہوتا ہے جس سے تخیل تحریک میں آجاتا ہے یعنی احساس وحدانیت
کی تخلیق میں طرح طرح کے خیالات ابھرنے لگتے ہیں۔ اور مزہ ان
خیالات اور تصورات کے "وادی خیال" سے گذرنے میں یا اُن کو [illegible]
کے ابھرنے میں ہے۔ غرض احساس حسن کے مرکز حسیات، ذہن اور
متخیلہ تینوں ہی میں ہیں۔ مگر تین مدارج پر۔ اور یہ مدارج تحرک کی
نوعیت اور پیچیدگی پر منحصر ہیں۔ مگر پیچیدہ سے پیچیدہ صورت میں بھی
حاسوں سے پورا ربط قائم رہتا ہے۔ اور وہ دخیل ضرور ہوتے ہیں۔
کیونکہ کل کی تخلیق تمام تر حاسوں کے فراہم کردہ مواد کی مرہون ہوتی
ہے۔ اور خود متخیلہ بھی، جو سیل میں پڑ جاتا ہے اور مزے لیتا ہے، دراصل
ورائے حاسہ کوئی مستقل شے نہیں بلکہ جیسا کہ اوپر گذر چکا تمام تر
حسیات کا پروردہ اور گذشتہ اور منسلکہ تجارب کا ایک خزانہ
ہوتا ہے۔ اور اسکے متحرک ہونے کی اہلیت حواس میں فراہم شدہ
مواد کے تابع ہوتی ہے یعنی اُسکا متحرک ہو جانا یا جامد رہ جانا یا متحرک
ہو جانے کی صورت میں اوس کی حرکت کا رخ احساس اور خارجی اشیا
کے درمیان وضع شدہ رابطوں پر منحصر ہے۔ غرض مرکب اور پیچیدہ
محرکات کے روبرو ذہن جمالیاتی ردعمل کے ابھرنے میں ایک کڑی کا کام
کرتا ہے۔ مگر حسیات سے جدا ہو کر نہیں۔ بلکہ حسیات سے یہ لحاق ہی
ایک پھیکلے و فکری اور ایک جمالیاتی تجربے کے درمیان مابہ الامتیاز

مفصل ہے۔ سوفوکلیز، مولیرے اور شکسپیر کے ڈرامے یا سعدی، حافظ اور غالب کی غزلیں پڑھنے میں ذہن دخیل ہونے کے باوجود اُس طرح اور اُس طرح کا کام نہیں کرتا جیسے کانٹ، ہیگل اور مارکس کے فلسفے پڑھنے میں۔ پہلی صورت میں ذہن کی تمیز، تقابل اور تنظیم کی قدرت تخیل کو مہمیز لگانے کا کام کرتی ہے اور جذبات کے مخزن کو چھیڑ دیتی ہے۔ بہ خلاف اسکے دوسری صورت میں وہ صرف فکر کے مرکز پر متاثر ہوتی ہے اور قوت استدلال کو چھیڑتی ہے۔ وجہ اسکی یہ ہے کہ ڈرامہ اور غزل یعنے جمالیاتی عمل تو خود ہی تخیل اور جذبات کی اولاد ہوتا ہے۔ اور اُنکے مختلف جزئیات کے مابین ربط اور تعلق ہی جذباتی اور تخیلاتی ہوتا ہے۔ بخلاف فلسفے اور دوسرے علوم وفنون کے کہ جنکی ترکیب میں جذبات داخل ہی نہیں اور جو منطق اور استدلال کی اولادیں ہوتے ہیں۔ فنون لطیفہ کے عملوں سے ہٹ کر غیر انسانی جمالیاتی محرکات کے روبرو بھی یہی ہوتا ہے۔ قضاؤ قدر اور فطرت گویا ایک فنکار ہے اور اُسکے عمل کے روبرو تخیل اور جذبات ہی تحریک میں آتے ہیں۔ اور تخیل و جذبات کی یہی تحریک ہی وہ اثر پیدا کرتی ہے جو حسن کی صورت میں رونما ہوتا ہے اور لطف بخشتا ہے۔

یہ حسن ایک واحد قدر ہے یا متنوع اور متعدد، اور اس کی اصل و نہاد محسوسی ہے یا علمی، اور اسکے احساس کا مرکز حسیاتی ہے یا ذہنی، جمالیات کی بہت مختلف فیہ بحثیں رہی ہیں۔ اور اس میں فلسفیانہ طریق کار

یعنی محض عقلی استدلال سے کسی متفقہ نتیجے پر پہونچنا ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ قطع بحث کا واحد طریقہ جمالیات کو فلسفے کے مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنے کے بجائے نفسیات کے ایک مسئلہ کی حیثیت سے مطالعہ کرنا ہے۔ اس صورت میں چند موٹے موٹے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اولاً یہ کہ حسن کے واحد قدر ہونے کی صورت میں اسکے احساس کا کوئی واحد حاسّہ بھی ہے یا نہیں؟ دوم یہ کہ آیا یہ اسکا احساس ایک خالص انسانی خاصہ ہے؟ اور سوم یہ کہ آیا یہ کوئی عالم گیر اور آفاقی قدر ہے؟ اور چہارم یہ کہ آیا یہ ودیعی اور معروضی ہے یا ماخوذی اور مکسوبہ؟ بعضوں نے حسن کے واحد قدر ہونیکے ساتھ ساتھ اسکے حس کا ایک مخصوص حاسّہ بھی تجویز کیا ہے یعنے حواس خمسہ کے ورا بذات خاص کوچھٹے یا ساتویں قسم کو حواس۔ یہ تجویز ہنوز تشنۂ تحقیق ہے۔ علم النفس کے تجرباتی طریقوں کا رو بہ عمل بیحد لائی کے ذریعے اس تجویز کی جانچ پڑتال ممکن ہے۔ اگر حسن کو ایک واحد قدر تسلیم کر لیا جائے تو ایک منفرد حواس کے وجود کی تمردید میں مگر سے مدلل جو بات کہی جاسکتی ہے اُسکی حقیقت اس سے زیادہ گہرائی کو نہیں پہونچ سکتی کہ اسطرح کا کوئی منفرد حواس رواجاً نہیں تسلیم کیا جاتا۔ مگر یہ کون نہیں جانتا کہ اگر کرشن جی کے گنگی گوپیوں کو جھانکنے کی انگلی نکلی اپنی چھپائی ہوئی چولیاں تلاش کرنے کی کوئی تصویر بنائی جائے اور نمائش میں رکھدی جائے تو دیکھنے والوں میں دو چار فی صدی بھی اُسکی جمالیاتی قدروں پر رائے زنی نہ کریں۔ موضوع پر ردعمل کا اظہار بہت کثرت سے

سے ہوگا۔ اور موضوع کی ہردلعزیزی اور قبول عام عوام کو جوق در جوق زیارت کے شوق میں کھینچ لائے گی اور زائرین میں نوے بچانوے فیصدی موضوع کی تشریح میں رطب اللسان ہونگے مگر "حجم او جالر نہیں، نظر ٹھہرنے کی مناسب جگہیں نہیں" "پیش منظر کی روشنی مدھم ہے" یا اس نوع کی باتیں بہت خال خال کانوں میں پڑیں گی۔ یعنی تصویر کی جمالیاتی قدریں نادیدہ رہ جائیں گی۔ اسی طرح "شعر مرا بہ مدرسہ کہ برد" کی مثل ایک جمالیاتی عمل میں جمالیاتی قدریں نہ دیکھ سکنے، اور غیر جمالیاتی عنصر میں غلو کرنے یعنی جمالیاتی احساس کی عدم موجودگی پر مبنی ہے۔ اس عدم موجودگی کی تعمیم یوں بھی دیکھئے کہ شیشے کے ٹوٹنے اور ایڑی کے رگڑ کھانے کی آوازیں تو بھری محفلوں میں اٹھیں۔ مگر ان کے حسن کا احساس صرف واجد علی شاہ اور تھبو فن تک محدود رہا۔ یہ نہیں کہ اوروں نے نہیں سنا اور اُن کی سماعت نے اونکو نہ پکڑا۔ مگر لطف کا احساس نہ ابھرا علیٰ ہذا القیاس اور تمام حواسوں کا بھی حال ہے کہ اُن کی کامل موجودگی کے باوجود اور اُن میں کسی طبعی نقص کے بغیر اکثر لوگ اُن حاسّوں کے ساتھ وابستہ جمالیاتی حسن کے احساس سے عاری ہیں کوئی اچھے خاصے کانوں کے باوجود آوازوں یعنی نغموں کے حسن سے۔ کوئی اچھی خاصی آنکھوں کے باوجود حرکتوں یعنی رقص وغیرہ کے حسن سے اور کوئی کپڑوں ٹکڑوں اور سنگ پرزوں یعنی خطوط و ہیأت کے حسن سے۔ سوال حس کی طاقتوں میں کمی یا فرق مراتب کا یعنی نہ سن سکنے کا یا نہ دیکھ سکنے کا نہیں۔ بلکہ شنیدہ و دیدہ کے بعد شنیدہ

اور دیدہ میں ایک نئی قدر کے احساس کا ہے۔ یعنی صرف منافعاً موثر ہونا نہیں بلکہ "حسن" محسوس نہ کرنا۔ اچھے خاصے کان اور آنکھ رکھنے والوں میں آوازوں، رنگوں، صورتوں اور حرکتوں کے حسن کے احساس کا فقدان اسقدر عام ہے کہ ایک منفرد حاسّے کا سوال پیدا ہوجاتا ہے یعنی یہی کہ متعارف حواس خمسہ کے ورائے کوئی اور حاسہ ہے جو حسن کے احساس کا آلہ اور وسیلہ ہے۔ اگر احساس حسن بذات خاص کوئی منفرد حس ہے تو ظاہر ہے کہ حسن کے احساس کا مرکز اور مخرج یہی حاسہ ہوگا نفسیاتی کیفیات کے علم کے ساتھ ساتھ دریافت شدہ اور معلومہ حاسوں کی تعداد بڑھتی چلی جارہی ہے اور حواسوں کے اصناف اب خمسہ تک محدود نہیں۔ مگر اس وقت تک اس طرح کے کسی حواس کا پتہ نہیں چلتا۔ اور پھر ایک نئے طرح کے حواس کا وجود فرض کرلینے کے ساتھ ساتھ وہ ازلی فلسفیانہ سوال اسکے ودیعی اور معروضی، ماخوذی اور مکسوبی ہونے کا بھی پیدا ہوتا ہے۔ یعنی اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ حسن ایک واحد اور غیر متنوع قدر ہے اور اسکے احساس کا ایک خاص وسیلہ ہے تو بھی جھگڑا رہجاتا ہے کہ یہ محض ماخوذی اور مکسوبی یا ودیعی اور مفروضی ہے۔ تجاربی علوم وفنون کی محیر العقول ترقی نے تجاربی طریق کار کا پلہ بہت گراں کردیا ہے اور اب علم الحیات، منافع، اور نفسیات جیسے علوم میں بھی یہی طریق کار رائج ہے۔ اس طریق کار کا عام نتیجہ ماخوذی عنصر کی کمی اور مکسوبی کی فزونی کے نظریئے کا مروج ہوجاتا ہے۔ اور علم الحیاتی، منافعی اور نفسیاتی معملوں میں جانوروں

کی آمد اور اُن پر تجربات نے یہ تک مشکوک کر دیا ہے کہ جمالیاتی احساس صرف انسان ہی کا ایک خاصہ ہے اور جانوروں کی اسی صنف تک محدود ہے۔

علم نفسیات ہنوز طفولیت کی منزل میں ہے۔ اس کے علم کی وسعت اور عمق دونوں بہت محدود ہے۔ اور فیصلے اور نتائج پر چنداں اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔ مگر پھر بھی ادھر تقریباً سوسوا سو برسوں اور بالخصوص پچھلے پچاس ساٹھ سالوں میں کافی ترقیاں ہو گئی ہیں اور معلومات کی وسعت اور عمق دونوں میں محسوس فرق آ گیا ہے۔ مگر اس کے نتیجے انسان کے غرور، نخوت اور پندار کے حق میں بہت ہمت شکن ثابت ہو رہے ہیں۔ جب علم الحیات کی ترقی اور قانون ارتقا کی دریافت نے انسانوں کو محض جانور کی صنف بنا ڈالی تو انسان نے اپنی سمجھ، فکر اور عقل کا سہارا لیکر اپنی شرافت کی روایت قائم رکھنی چاہی اور اپنے پندار کی تسلی کا ایک سامان بہم پہونچانا چاہا۔ مگر کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے علم النفس کی ترقی اس روایت اور اس تسلی کے سامان دونوں کو مٹا ڈالے گی۔ جانور اور انسان کا فصل دونوں سروں سے کٹ رہا ہے۔ جانور کی منزل اونچی ہو رہی ہے اور انسان کی نیچی۔ جانوروں کے افعال اور حرکات میں سمجھ کا عنصر جتنا روایتاً سمجھا جاتا ہے اس سے نسبتاً بہت زیادہ پایا گیا اور روز بروز کی نئی تحقیقات سے یہ نسبت اور زیادہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ انسان کے افعال و حرکات میں غیر شعوری، تحت الشعوری اور محض جبلی افعال و حرکات کا تناسب جتنا بظاہر معلوم ہوتا تھا اُس سے بہت زیادہ ثابت ہوا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ احساس حسن

ایک خالص انسانی قدر ہے یا نہیں؟ اور اس احساس کی بنیاد کتنی عمیق ہے؟ آیا یہ شئے محض ایک غیر شعوری یا تحت الشعوری ردعمل ہے؟ ایک جبلی شئے ہے؟ محض ایک سیکھی ہوئی شئے ہے؟ محض اضافی ہے؟ یا اس میں کوئی مطلق عنصر بھی ہے؟ کوئی عنصر زمان و مکان اور ماحول سے ورا بھی ہے؟ کوئی عنصر ایسا بھی ہے جو انسان کی انسانیت ہی میں مضمر ہو؟۔

احساس حسن کے ایک خالص انسانی قدر ہونے کا بظاہر تو یہ کافی ثبوت معلوم ہوتا ہے کہ جانوروں میں کسی قسم کا فن لطیف وجود میں نہیں۔ کسی جانور نے کوئی ڈرامہ نہیں تصنیف کیا۔ کوئی تاج محل نہیں بنوایا۔ کوئی بت نہیں تراشا۔ کوئی تصویر نہیں بنائی۔ مگر غور سے دیکھا جائے تو اس قسم کی جمالیاتی سرگرمیاں احساس جمال کے ساتھ ساتھ اس احساس کے اظہار کی سرگرمیاں بھی ہیں۔ اور ممکن ہے کہ احساس ہو اور اس کا اظہار نہ ہو۔ یا کسی اور طرح ہو۔ جمالیات کی اساس اظہار یا طرز اظہار پر رکھی نہیں جا سکتی۔ کیونکہ لاکھوں آدمی احساس حسن رکھنے کے بعد اور اس سے متاثر ہونے کے بعد اس تاثر کا اظہار کسی تعمیری اور تخلیقی سرگرمی کی صورت میں نہیں کرتے۔ وہ لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور لطف لیکر خاموش رہ جاتے ہیں۔

اب اگر جمالیات کی اصل و بنیاد صرف احساس حسن ہی تک محدود سمجھی جائے تو یہ بلاشبہ جانوروں میں موجود ہے۔ سانپ سپیرے کی ادھر کی پر مستانہ رقص کرنے لگتا ہے۔ سانڈ لال رنگ دیکھ کر تیش میں آجاتا ہے۔ گائے موسیقی کی سُر اور لَے پر دودھ زیادہ نکالتی ہے۔ کوئل برسات میں

مست ہو ہو کر کو کو کہتی ہے۔ اور بلبل بہاریں دیوانہ وار گانے لگتی ہے۔ غرض احساس حسن تو جانوروں میں ضرور ہے۔ اور یہ احساس سرگرمی کی بھی صورت اختیار کرتا ہے۔ گو وہ سرگرمی اُس طرح کی ہوتی ہے جیسی لطف اندوز ہو کر خاموش رہ جانے والوں کی۔ مگر کوئل کی مستانہ اور مسلسل کوک کو اور بلبل کے دیوانہ وار گھنٹوں چہکنے کو صرف خاموش قسم کی لطف اندوزی قرار دینا درست نہیں معلوم ہوتا۔

اور پھر گو طیور وحوش فنون لطیفہ کے بعض اصناف مثلاً بت تراشی، مصوری اور ادب سے عاری ہوں۔ کیا وہ بعضے اور اصناف سے آشنا نہیں؟ کیا جانور گاتے نہیں؟ ناچتے نہیں؟ کیا جانور آواز و حرکات کے وسیلے سے اظہار جذبات نہیں کرتے؟ اور کیا ایک فرد کا اظہار دوسرا سمجھتا نہیں؟ اُس سے متاثر نہیں ہوتا؟ اور اگر ایک فرد گا کر اور ناچ کر اظہار جذبات کرتا ہے اور اس کا گانا اور ناچنا دوسرے کو متاثر بھی کرتا ہے تو پھر یہ کیوں نہیں کہا جا سکتا ہے؟ صرف احساس ہی نہیں بلکہ اظہار بھی مخصوص انسانی قدر نہیں۔؟

مگر ان سبھوں کے جواب میں کہہ دینا ممکن ہے کہ یہ افعال خواہ کرنے والے خواہ متاثر ہونے والے کے شعور کی بنا پر نہیں بلکہ محض جبلی ہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ مگر کیا انسان کے افعال و حرکات کے متعلق بھی یہی نہیں کہا جا سکتا؟ زیادہ سے زیادہ یہ بھی ترمیم کر دیجائے۔ کہ اس میں غیر جبلی یعنی سیکھے ہوئے اطوار کو بھی تھوڑا دخل ہے۔ یعنی یہ

کہ انسان کا احساس خالص جبلی نہیں بلکہ کچھ سیکھا ہوا بھی ہے۔ اگر اسکو تسلیم کر لیا جائے تو سیکھے اور اَن سیکھے کا تناسب اور ایک کے دوسرے پر اثر انداز ہونے اور اُس میں دخیل ہو جانے کا طریقہ اور ترکیب دریافت کرنا ہوگا۔ اور اس سے جانور اور انسان کے احساس حسن کی نوعیت میں کچھ مابہ الامتیاز قدریں معلوم ہو سکیں گی۔ مگر کیا جانور کے ردعمل میں کوئی آموختہ عنصر نہیں ہوتا؟ کیا جیسے ایک حبشی اور بربری قبیلے کا گانا اور رقص دوسرے قبیلے کو محظوظ اور مسرور نہیں کرتا اُسی طرح سے ایک قسم کے جانور کا گانا اور ناچنا بھی دوسرے قسم کے جانور کو متاثر کرنے سے قاصر نہیں رہتا؟ یعنی دونوں حالتوں میں حظ اور لطف سیکھی ہوئی باتوں کا ردعمل ہے معروضی نہیں ورنہ بالذات خود آواز و حرکات میں کوئی اثر ہوتا تو اس کا اثر عام ہوتا اور وہ اپنے اثر کیلیے سیکھنے کا محتاج نہ ہوتا اور ایک قبیلے اور ایک قسم کے جانور کا گانا اور ناچ ہر قبیلے اور جانور کیلئے با اثر ہوتا۔ ایک قبیلے کے آدمی کا دوسرے قبیلے کیلئے بے اثر ہونا اور ایک جانور کے ناچ اور گانے کا دوسرے جانور کیلئے بے اثر ہونا دونوں ایک طرح کی باتیں ہیں۔ اور دونوں اس اثر کے ماخوذہ اور غیر جبلی ہونے کا ثبوت ہیں۔

غرض احساس جمال کی نفسیاتی گہرائیوں تک رسائی کا ہنوز کوئی طریقہ نہیں معلوم ہو سکا۔ اور یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اسکی بنیاد کس عمق تک پہونچی ہوئی ہے۔ اس میں کوئی فطری اور جبلی عنصر ہے بھی یا نہیں۔

اور محض من حیث انسان کے تمام انسانوں کے نفس میں کوئی عام اور مشترکہ احساس یا معیار و مقیاس مدفون ہے یا نہیں۔ اور یہ بھی اظہر من الشمس ہے کہ اس میں سیکھا ہوا عنصر بہت دخیل ہے۔ اکثر متمدن قوموں کا احساس اور معیار و مقیاس جداگانہ ہے۔ مرکب اشیا مختلف ہیں ان کے اظہار کے طریقے الگ ہیں۔ اور ان میں ترتیب مراتب قائم، اظہار عصبیت ہے کسی ایک کو کسی دوسرے پر ترجیح دینے کی کوئی وجہ نہیں بتائی جا سکتی اخلاقی قدروں کی طرح جمالیاتی قدریں بھی محض ماحول کی بازگشت معلوم ہوتی ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کا اسکیل مغربی موسیقی کے اسکیل سے الگ ہے۔ یعنی ایک مخصوص آواز ایک جگہ ایک جمیل شئے کا اعتبار رکھتی ہے اور دوسری جگہ نہیں علی ہٰذا القیاس صورت، شکل، رنگ، سب کی قدریں جداگانہ ہیں۔ اور ان قدروں کا موازنہ مکانی فرقوں کے ساتھ ساتھ ایک زمانی فرق کا بھی صاف پتہ دیتا ہے۔

جمالیاتی تجربوں اور احساس کی بنیاد تو آپ دیکھ چکے کہ حسیاتی ہوتی ہے۔ اور آپ یہ بھی دیکھ چکے کہ حسیاتی تجربے حوادث زندگی اور ماحول کے زیر اثر آپس میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ اور یہی گذشتہ اور منسلکہ تجارب جو تخیل میں محفوظ ہوتے ہیں عالم اضطرار اور برانگیختگی میں ایک تعمیری عمل میں لگ جاتے ہیں۔ یعنی نئے نئے انداز سے مربوط ہونے لگتے ہیں۔ اور لگتا ہے گلاب کے پھول کو معشوق کی مہک سے معمور پاتے ہیں، لگتا ہے چاند کے حسن کو اُسکے حسن کے مقابل میں پھیکا

محسوس کرتے ہیں۔ اور گاہے بری اور علاء الدین کے چراغ جیسی چیزیں ایجاد کرتے ہیں۔ اور بعض دفعہ کسی تعمیری عمل میں لگ جانے کے بجائے ہی گذشتہ منسلکہ اور محفوظ تجارب "رہ وادیٔ خیال" سے گذرنے لگتے ہیں۔ اور چند لمحوں کیلئے ایک خود فراموشی کا عالم طاری کرکے اور ایک سیل تخیل و جذبات رواں کرکے ایک انشراحی اور انبساطی کیفیت پیدا کردیتے ہیں۔ پہلی صورت میں ایک جمالیاتی عمل معرض وجود میں آجاتا ہے۔ اور دوسری صورت میں کچھ دیر کیلئے دولت لطف اندوزی ہو جاتی ہے۔ یعنی حسیات اور حسیات پرورده تخیل کے ذریعہ کبھی ایک عمل ظہور پذیر ہوتا ہے اور کبھی ایک جمالیاتی تجربہ۔ احساس جمال خواہ وہ عمل کی صورت میں ظہور پذیر ہو خواہ تجربے کی صورت میں، بہر حال بالواسطہ یا بلاواسطہ حسیات پر مبنی ہوتا ہے۔ بلاواسطہ احساس منافع الاعضا سے مربوط ہے گو وہ منافع الاعضائی ردعمل کے ایک دم مرادف نہیں چنانچہ دونوں میں جو فرق ہے وہ پہلے بیان ہو چکا ہے۔ اور بالواسطہ احساس ظاہر ہے کہ حوادث زندگی کے ذریعہ مکسوبہ اور ماحول سے ماخوذہ ہوتا ہے۔ یعنی اُن حوادث زندگی اور ماحولی عناصر کا زائیدہ اور پروردہ جنہیں اُسکی پرورش ہوئی ہو اور وہ ماخوذہ یا منسلک ہوا ہو۔ اسکے مکسوبہ اور ماخوذہ ہونے کا نظریہ دراصل مواد کے فقدان کی وجہ سے مروج رہا گو اس میں اور چند وجہیں بھی دخیل تھیں مثلاً تجرباتی طریق کار کی طرف سے لاپروائی، حسیاتی فلسفے

کی کساد بازاری اور تعقلی فلسفہ کی گرم بازاری وغیرہ وغیرہ جن کا مختصراً ذکر ہو چکا ہے۔ غرض یہ احساس کچھ تو منافعی، اور کچھ منافعی بنیادوں پر زمان و مکان کے زیر اثر خاص خاص طریقوں پر تعمیر شدہ یعنی سیکھا ہوا ہوتا ہے۔ مگر سیکھنا کوئی ضروری نہیں کہ شعوری ہو۔ سب سے بڑا معلم ماحول ہے اور غیر شعوری تعلیم کی مقدار شعوری تعلیم کی مقدار سے چند در چند زیادہ ہے۔ غیر شعوری معلموں کی تعداد لاانتہا ہے۔ یہ تعلیم عالم وجود میں پہلی سانس لینے کے ساتھ شروع ہو جاتی ہے اور تقریباً تادم آخر جاری رہتی ہے۔ اور سبق آئندہ سبق اور سبق آموزی کی صلاحیت میں دخیل ہوتا ہے۔ اور رفتہ رفتہ وہ حسیاتی و تجرباتی زنجیر مربوط او منسلک ہو جاتی ہے جس کی کڑیاں اس طرح کی رہتی ہیں کہ کسی ایک کی جنبش اور کڑیوں کو بھی متحرک کر دے اور اس طرح ایک سیل تخیل و جذبات رواں کر کے چند لمحوں کے لئے ایک خود فراموشی کا سا عالم طاری کر کے باعث انشراح و انبساط بن جائے یعنی لطف بخش ہو جائے۔ کہ یہی ماخوذ اور سیکھا ہوا عنصر احساس جمال، جمالیاتی تجربہ اور اسباب لطف میں حریف غالب ہے یہ تو اظہر من الشمس ہے۔ مگر بلا واسطہ منافعی ردعمل کے طور پر بھی اس کا بالکل امکان ہے۔ گو یہ درست ہے کہ یہ امکان بہت مخصوص اور محدود حالتوں میں تکمیل کو پہونچتا ہے۔ وجہ اسکی یہ ہے کہ بالعموم جس طرح کے جمالیاتی نظارے یا عمل مشاہدے اور تجربے میں آتے ہیں وہ کم و بیش پیچیدہ اور مرکب ہوتے ہیں۔ مگر یہ کہ

اس میں کوئی فطری اور جبلی اور کوئی عالم گیر اور آفاقی عنصر بھی موجود ہوتا ہے یا نہیں قطعیت کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا۔ مکانی اور زمانی فرقوں کی موجودگی بیک وقت ماخوذہ اور مکسوبہ ہونے کی تائید اور فطری وجبلی ہونے کی تنقیص کرتی ہے قومی اور مقامی جمالیاتی احساس اور قدریں جداگانہ ہیں۔ اور جداگانہ اس لئے ہیں کہ وہ متفرق ماحول میں مکسوب اور ماخوذ ہوئے ہیں۔ کوئی فطری وجبلی اور آفاقی اور عالم گیر عنصر ہنوز دریافت نہ ہو سکا۔ غالباً اس لئے کہ یہ موجود ہی نہیں یا اس لئے کہ یہ انسانی نفسیات کی ایک ایسی شق میں مدفون ہے جہاں ہنوز رسائی نہ ہو سکی۔ تحقیق پر دروازہ بند نہیں کر دیا جا سکتا۔ آئندہ کیا دریافت ہو جائے گا اسی وقت نہیں کہہ دیا جا سکتا۔ اور موجودہ علوم کا سرمایہ بہت فرومایہ ہے۔ مگر جہاں تک اس سرمائے کی بنا پر کہا جا سکتا ہے وہ یہی ہے کہ تا ایں دم اس طرح کے کسی عنصر کا پتہ نہیں چلتا۔ مگر ردایا سط منافعی ردعمل کے طور پر جمالیاتی تجربے کے ہونے کے امکان کا نظریہ اگر درست ہے تو کوئی تعجب نہیں کہ کوئی فطری اور آفاقی بھی دریافت ہو جائے یہ نظریہ من حیث ایک نظریہ کے نیا نہیں۔ مثلاً برک کی تصانیف میں اس کی جھلک صاف موجود ہے۔ اور کسی ایک منفرد شئے مثلاً ایک نسی نغماتی سُر یا رنگ میں جمالیاتی قدر کی موجودگی کا اعتراف جو کانٹ وغیرہ میں ہے وہ بھی در اصل منافعی نظریئے کا شرمایا ہوا اعتراف ہے۔ اور اب جدید علم النفس کے "تھرش ہولڈ" کی دریافت اور اس تھرش ہولڈ کے

ماحول کے اعتبار سے تغیر پذیری کی تحقیق نے اس دعوی کا دروازہ کھول دیا ہے کہ تمام محسوسہ قدریں ایک زیرین اور بالائی حد کی پابند ہیں۔ ان زیریں اور بالائی حدود کے اندر ہی ممکن ہیں۔ اور ریاضی قدروں پر مبنی ہیں یعنی گویا جمالیاتی قدروں کی حدیں مقرر ہیں۔ ان کا ڈھانچہ اور خاکہ متعین ہے اور جو کچھ بھی فرق ممکن ہے وہ اس ڈھانچے اور خاکے کے اندر ممکن ہے۔ گویا کہ ایک بہت اجمالی نامفصل، نامیز اور عام خاکہ ایسا بھی ہے جو فطری اور عالمگیر قرار دیا جا سکے۔ یعنی اگر اسکے مشتملات اور محتویات کو ایک بہت تغیر پذیر جنس قرار دی جائے۔ تفصیلی باتوں کو نظر انداز کر دیا جائے، اور بہت موٹی موٹی جنسیں بنا لینے پر اکتفا کی جائے تو بظاہر ایک عالمی پہلو بھی قدر کو دیا جا سکتا ہے۔ اور اس عالمی پہلو کے حامل ہونے کی وجہ سے ایک ہلکا سا شائبہ اسکے فطری ہونے کا پیدا کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ایک بونٹ بھر کا بونا ہر جگہ مضحکہ انگیز معلوم ہوگا۔ اور ایک تاڑ برابر عورت ہر جگہ نامطبوع نظر آئے گی۔ اس وجہ سے ایک انداز کے میانہ قد کو خوش آیند کہہ سکتے ہیں۔ اور انسانی حسن کے مقیاسوں میں "قد" بھی شامل ہو سکتا ہے۔ مگر جمالیتا" یہ قد" ہے یہ وہ لفظ جو شرمندہ معنی نہوا"، کے جنس کی ایک شئے ہوگا۔ اسکا جمالیاتی یعنی حسیاتی محتوی اسقدر تغیر پذیر ہوگا کہ جب تک اسکو تفصیل اور تخصیص میں مبدل نہ کیا جائے یہ درحقیقت کوئی جمالیاتی قدر ہی نہوگا جمالیاتی قدریں محسوسہ ہوتی ہیں انکی بنیاد و اساس

حسیاتی ہوتی ہے۔ ان قدروں کا حسیاتی مضراب اثر ہونا لازم ہے ورنہ کوئی ردعمل ہی نہ ابھر سکے گا۔ فتنۂ محشر "قد" نہیں ہوتا بلکہ ایک خاص انداز کا قد ہوتا ہے۔ وہی قد جو ایک جگہ بے ڈول محسوس ہو دوسری جگہ قیامت ہو جائے۔ یعنی ایک جگہ محرک احساس اور دوسری جگہ نہیں۔ ایک جگہ ایک جمالیاتی قدر کا حامل اور حسین، اور دوسری جگہ نہیں۔ اور جس مقام پر پہنچ کر کوئی قد اس طرح کی تحریکی طاقت سے معمور ہو جائے تمام تر ماحول زادہ اور پروردہ ہوتا ہے۔ حسن، حسین اور احساس حسن کی قدرت اور اہمیت تمام تر ماخوذ ہیں۔ نیلی آنکھیں ہندوستان میں حسین نہیں۔ ان سے ہندوستان میں احساس حسن تحریک میں نہیں آتا۔ علیٰ ہٰذا القیاس انگلستان میں کالی آنکھیں بے قدر ہیں۔

اب ایک سوال یہ ہوتا ہے کہ سارے ہندوستان میں کالی آنکھیں، اور سارے انگلستان میں نیلی آنکھیں کیسے جمالیاتی قدریں بن گئیں؟ جواب پھر وہی ہے کہ ایک بہت اجمالی، نامنفصل، ناممیزہ اور عام طور پر تو انھیں جمالیاتی قدریں قرار دے دینا درست ہے۔ مگر دراصل جمالیاتی قدریں ہر شخص کی اپنی اپنی الگ ہوتی ہیں۔ ایک آنکھ ہم کو حسین اور لطف پرور معلوم ہوتی ہے۔ آپ کو نہیں۔ ایک عورت آپ کو بغائت حسین معلوم ہوتی ہے۔ ہم کو نسبتاً تھوڑا کم۔ اور کسی تیسرے شخص کو مطلقاً نہیں۔ کیونکہ ہم تینوں کے ماخذ یعنی ماحولی حالات مختلف تھے۔ اور ماخذ جدا گانہ ہونے کی وجہ سے جاننے اور اور طرح سے متاثر ہوئے۔ احساسات اور اور

طرح سے پرورش پائے، تجربات اور اور طرح منسلک ہوئے یعنی ماخوذ قدریں مختلف ہوگئیں۔ مگر ماخذ یعنی غیر شعوری تعلیم و تربیت کے ذرائع اور معلمین لاکھوں اور کروڑوں انسانوں میں تقریباً مشترک ہوتے ہیں جغرافیائی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور اسی قسم کے ماحولی حالات تقریباً ایک جیسے ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے تھوڑے تھوڑے جزوی اور تفصیلی فرقوں کے ساتھ تعلیم بھی گویا ایک جیسی ہوتی ہے۔ احساسات بھی ایک ہی جیسے پرورش پاتے ہیں اور ماخوذہ قدریں بھی ملتی جلتی ہوتی ہیں۔ تمام ہندوستانیوں نے برسات کی کالی کالی بدلیوں کے ٹکڑوں کو فضاؤں میں فیل مست کی طرح آوارہ دیکھے ہیں۔ کوئل کی مست کوکو سنی ہے۔ اور حسینوں کی کالی کالی آنکھیں دیکھی ہیں اس وجہ سے اکثر ہندوستانیوں کے حاسے ان سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اکثروں کے تجربات میں یہ منسلک بھی ہوگئیں ہیں اور اکثروں میں ان کے نظارے ایک لطف پرور رد عمل بھی ابھار دیتے ہیں۔ اور چونکہ ہندوستانیوں کا جو ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو اس وجہ سے وہاں مشترکہ قدریں ماخوذ بھی کرا دیتا ہے انگلستان کے لوگوں کا جو ماخذ ہے اور جو ان میں مشترک ہے اور جو وہاں اس وجہ سے مشترکہ قدریں بھی ماخوذ کرا دیتا ہے اس سے الگ ہے۔ اس وجہ سے یہاں کی ماخوذہ قدریں وہاں کی ماخوذہ قدروں سے الگ ہیں حسن، حسین اور احساس حسن کی قدرت تمام تر ماخوذہ قدریں ہیں۔ اور انکا

ماخوذہ ہونا مقامی قومی اور نسلی مذاق کی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقام، قوم اور نسل کے مذاق سے جداگانہ ہونے کا ذمہ وار ہے۔ ورنہ پھر مقامی اور قومی ہم آہنگی اور اور دوسرے مقام اور قوم سے اختلاف کی بجز اسکے اور کوئی تاویل نہیں کی جا سکتی کہ جمالیاتی قدریں دنیا و مافیہا، ہوش و حواس، اور سمجھنے اور ماخوذ کرنے کی قدرت سے قطعی معلق ہیں، اور کسی غیبی قوت نے بیسیوں طرح کی مختلف قدریں وضع کر کے بلا کسی لحاظ و خیال کے مختلف اقوام کے ساتھ مخصوص کر دی ہیں اور وہ تدریج ان پر منکشف ہو رہی ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ عقلی فلاسفہ نے تو حسن کو ایک عالم گیر وحدانی قدر اور قدرت احساس کو ودیعہ قرار دیکر مقامی، نسلی، زمانی، اور حسیاتی علائق سے اسکو منزہ کر ہی دیا ہے۔ یعنی حسن ایک عالمگیر وحدانی قدر ہے اور اس کے احساس کی قدرت ودیعہ ہے۔ وحدانی اس معنی میں کہ نغمہ اور مورتیں دو مختلف حواسوں کے ذریعہ محسوسہ اشیا ہیں، یا ایک ہی حاسہ باصرہ کے ذریعہ محسوسہ رنگ اور ہیأت جیسے مختلف اشیا رہیں من وعن وہی ہے یعنی محسوسات ایک عقلی مدرک کا عکس ہے۔ اور عالمگیر ان دونوں مفہوموں میں کہ از شرق تا غرب ایک ہے اور کسی زمانی اثر سے بے نیاز ہے۔

جو سراب کے پیچھے دوڑیگا تشنہ رہے گا۔ جو ریگستان میں مچھلی کے شکار کو نکلے گا خالی ہاتھ آئے گا اور جو سمندر میں شترمرغ کے لئے جال ڈالے کا محروم واپس آئے گا۔ تمام معقولی فلاسفہ کا یہی حال ہے۔ وہ حسن

جیسی بداہی حسیاتی جنس کو عقلی دنیا میں ڈھونڈھتے ہیں وہ حسن کو حیات سے الگ کر کے ایک غیر حسیاتی شئے بنا دینا چاہتے ہیں۔ وہ حواس کے ذریعہ جو شئے محسوس ہو اُسکو محض ایک فریب اور شعبدہ سمجھتے ہیں۔ مجھے اس نظریئے کے صحیح و غلط ہونے سے بحث نہیں۔ ممکن ہے ایسا ہی ہو۔ اور ممکن ہے حواس کے ذریعہ محض شعبدہ اور فریبوں ہی تک رسائی ہو سکتی ہو مگر کیا شعبدہ اور فریب کا کوئی وجود نہیں؟ کیا کسی بہروپ بھرے ہوئے شئے کا ظاہری روپ محض نیست کے برابر ہے؟ آخر بہروپ کے وجود کو کیوں نہیں ایک حقیقت تسلیم کیا جاسکتا؟ آخر بہروپ بھی ایک شئے ہے اور جو روپ نمایاں ہوتا ہے اُسکی بھی ایک حقیقت ہے۔ حواس کی اگر اسی روپ تک رسائی ہے تو اسی روپ کو رسائی کی آخری منزل سمجھنا چاہیئے۔ مجھے اتمام حجت کیلئے تھوڑی دیر کے واسطے یہ فرض کر لینے میں کوئی زحمت نہیں کہ محسوسات محض فریب اور شعبدے ہیں۔ مگر تعقلیوں نے اس فریب اور شعبدے کے پھیرے میں جو فریب کھائے ہیں وہ حسن کے محض ایک حسیاتی شعبدہ فرض کر لینے سے کہیں زیادہ بھول ہیں۔ بہروپ کو بہروپ فرض کر لینا اور من حیث بیئت نظر ایک شئے کے اسکے خواص و عوارض اور جزئیات و تفصیلات بیان کرنا ایک بامفہوم فعل ہو سکتا ہے اور تماشائیوں کیلئے بھی ایک لطف کا ذریعہ ہو سکتا ہے۔ مگر بہروپ کے اندر چھپی ہوئی نازنین کے خدوخال کا بیان ایک ہذیان ہے۔ اور تماشائی کے نقطۂ نگاہ سے عبث۔ اسٹیج پر پیش نظر جو کھیل تماشا ہے اُس سے لطف اندوز ہونے کیلئے مینیجر کے پس پردہ کاروبار کو

کا سراغ لگانا ضروری نہیں ۔ اور اس کا بیان خود تماشے کا بیان نہیں ۔ مگر
تعقلی فلسفی تماشے سے غرض کہاں رکھتے تھے جو وہ اسکی طرف توجہ کرتے ۔
تماشا دیکھنا تو ایک عامی کا شعار تھا ۔ اور حظ نفس ایک جہوس کی قابل نفرین
ہوس پرستی ۔ فلسفہ کو مشاہدے اور تماشے سے غرض نہیں ۔ وہ ورائے
مشاہدات اور تماشا ایک شئے کی تلاش میں ہے ۔ اگر افلاطون ، کانٹ اور
ہیگل وغیرہ کو یہ " ورائے مشاہدہ " اور " پس تماشا " سے غلو اور انہماک
نہ تھا تو وہ کیا کرتے ۔ نہیں کہا جا سکتا ۔ مگر اُن کے اس غلو اور انہماک نے
ایک منزل اور لائحہ عمل مقرر کر دیا جس میں اس کا امکان ہی نہ تھا ۔ وہ دراصل
حسن کے تماشائی تھے ہی نہیں ۔ اور نہ صرف تماشائی ہی نہ تھے بلکہ اس کے
سچے بے لوث متلاشی بھی نہ تھے ۔ وہ حسن شئے کے پیچھے سرگرداں تھے اُس
کے پیچھے آوارہ گردی میں یہ شئے بھی سر راہ مل گئی اور زدسی کی لپیٹ میں
آ گئی ۔ حسن کی عقلی تاویل دراصل حسن کی تاویل ہی نہیں ۔ بلکہ تعقل کی ہمہ
گیری کا ایک شعبدہ ہے ۔ مگر ان فلاسفہ کے راہ میں صرف اُس کا فلسفیانہ
اور عقلی انہماک ہی نہ تھا بلکہ اُس زمانے کے حالات بھی تھے ۔ کیونکہ جب وہ
فنون لطیفہ پر نظر ڈالتے تھے تو اُن کے پیش نظر وہ عمل اور ان عملوں میں
وہ جمالیاتی قدریں ہوتی تھیں جو تقریباً تمام تر یونانی روایات سے وابستہ
تھیں ۔ ہنوز نہ یورپ میں ان روایات کے خلاف علم بغاوت اٹھایا تھا
جو فلاسفہ کو متبادل اور متقابل قدروں میں موازنے اور مقابلہ کا موقع
فراہم کرتا ۔ اور نہ نقل و حمل کے وسائل اتنے سہل اور کافی ہو چکے تھے

کہ قبائلی اور مشرقی نمونے مغرب میں کافی مقدار میں پہونچ سکیں اور ایک دوسرے ڈھنگ کی قدریں تقابل کیلئے پیش کریں۔ فنون میں اُنکے سامنے یونانی قدریں ہوتی تھیں اور یہ قدریں تمام تر مرتبہ اور موضوعہ تھیں۔ یونانیوں نے حسن کو ایک فرضی قالب دے رکھا تھا، ایک مثالی حسن بنا رکھا تھا۔ حسن ریاضیاتی تناسب میں مبدل اور متشکل ہو گیا تھا۔ مثلاً انسانی اعضا کی تناسبی ربطیں متعین تھیں۔ عمارتوں کے مختلف ٹکروں کے آپس کے تناسبات مقرر تھے۔ مثلاً یہ کہ لمبائی اور چوڑائی میں یہ تناسب ہونا چاہیئے۔ اونچائی یا فیل پایوں کی گھیر اتنی ہونی چاہیئے وغیرہ وغیرہ یہ مثالی قدریں بلا چون و چرا مرتب تھیں۔ اور یونانی فلسفے کے زور اور یونانی علوم کی اعلیٰ معیار نے انکے بالذات مطلق ہونے کا ایک نظریہ عام کر دیا تھا۔ آج کل تو نقل و حرکت کی سہولت نے جمالیاتی قدروں کو بھی مسافر کر دیا ہے اور تمام عالم میں متقابل اور متبادلہ قدریں گشت لگا رہی ہیں۔ مگر اُس زمانے میں یہ بات نہ تھی۔ اور مغربی فلسفیوں کے سامنے صرف وہی قدریں تھیں جو یونانی فن کاروں نے اختراع کی تھیں۔ اور یہ مثالی اور فرضی تھیں یعنی ان کی تعین میں ایک شائبہ عقل کی کارفرمائی کا بھی تھا۔ یہ تمام غیر مقرونی اور منتزع تھیں انسانی حسن کی جو منتزع اور مثالی تخیل تھی عالم و مافیہا میں وہ ایک عنقا تھی۔ اور صرف فکر و عقل کی تراشیدہ تھی۔ اس عقل پروردہ، مرتبہ، تراشیدہ اور موضوعہ "حسن" اور اُسکے پس منظر میں جو نظری تخیئل تھی اُس نے حسن

کے ایک عقلی جنس کی شئے قرار دینے میں تقویت پہونچائی۔ فلسفیوں نے حسن کو ایک عقلی جنس قرار دیدیا۔ ایک عالمگیر شئے قرار دیدیا۔ مگر اب مسئلہ ذرا پیچیدہ ہوگیا ہے۔ کیونکہ ایک طرح سے فنون کی دنیا ہی بہ یک وقت اندر سے بدل گئی ہے۔ اور پھیل بھی گئی ہے۔ جدید مغربی فنی تحریکیں یونانی روایات کے خط مستقیم میں نہیں یعنی یہ مثالی حسن کی جلوہ گریاں نہیں۔ اور مشرقی یا قبائلی فنون نظر انداز نہیں کئے جاسکتے۔ مواد کے اس دوگونہ تغیر و تبدل نے فلسفیوں کے نرے عقلی نظریئے کا کھوکھلا پن اب اس قدر نمایاں کردیا ہے کہ اس میں کچھ جان ہی نہیں رہی۔ اسکو اب وہ تقویت بھی حاصل نہیں جو یونانی مثالی حسن کی تخئیل اور اسکے لاکلام رواج سے حاصل تھی۔ اب یا تو حسن کی ایسی تعریف وضع کرنی ہوگی جو اس سارے کے سارے مواد پر حاوی ہو۔ یا اس نظریئے میں ترمیم کرنا ہوگا کہ فنون لطیفہ حسن کے حامل ہوتے ہیں کیونکہ فلسفیوں کی یونانی زدہ تعریف کے اعتبار سے یہ سب کی سب "ناحسین" ہیں۔ یا پھر جمالیات کے مسائل کو فلسفے کی گتھی سے ہٹا کر حسن کی عقلی کے بجائے کوئی نفسی تعریف کرنی ہوگی۔ اور حسن کو ایک نفسی قدر قرار دینا ہوگا یعنی کسی طرح کا محرک جو کسی شخص میں کسی طرح کا ردعمل ابھار دے۔

حسن کے مسئلہ کو ایک نفسیاتی مسئلہ اور حسن کو ایک نفسی قدر بنادینے کے عواقب و نتائج بہت دور رس ہیں۔ اس صورت میں حسن مطلق یعنی ایک قدر مجرد، بہ نفس نفیس بالذات قائم حسین اشیاء اور محسوس کرنیوالے

نفوس سے منفرد، کوئی شئے نہیں قرار پا سکتی۔ نفسیاتی تعریف اضافی اور اعتباری ہوگی۔ دو چیزوں کے درمیان رشتے کی صورت میں ہوگی۔ یعنی ایک چیز محرک کے طور کی ہوگی اور ایک ذات تحریک میں آئے گی۔ اور اس تحریک کی داخلی کیفیت ایک خاص نوعیت کی ہوگی۔ علم الوجود اور فن العلم والوں نے جو صفات کی معروضی اور خارجی اور رہا خودی اور داخلی دو قسمیں قائم کر رکھی ہیں وہ خارج از بحث ہو جائیں گی۔ اور حقائق کے علم کے امکان وغیرہ کے جھگڑے ختم ہو جائیں گے۔ غرض مسئلہ فلسفے کے عالم بالا سے اتر کر حواس و حسیات کی دنیا کے دروں میں چلا آئے گا اور تجرباتی طریقے پر قابل تحقیق ہو جائے گا جیسا کہ بہتیرے علوم وفنون کی تاریخ میں پیش آچکا ہے کہ ایک مدت تک عقلی قیاس آرائی اور تفلسف کا تختۂ مشق رہ کر اب اسکی زد سے باہر ہو گئے ہیں۔

تو حسن گویا ایک طرح کا محرک ہے جو کسی ذات میں ایک خاص طرح کا ردعمل ابھار دیتا ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ ہائیڈروجن بھی ایک محرک ہے جو آکسیجن میں ایک خاص طرح کا ردعمل ابھار دیتا ہے۔ اور اس تعریف کے اعتبار سے ہائیڈروجن کو "حسن" قرار پانا چاہیئے۔ مگر اس تعریف کے اعتبار سے بھی ہائیڈروجن "حسن" نہیں قرار پا سکتا۔ کیونکہ یہ تعریف علم النفس کی روشنی میں کی گئی ہے۔ اس وجہ سے ردعمل ابھرنے والی ذات یعنی ردعمل ابھرنے کا مکان ایک انسان کو قرار دینا چاہیئے۔ اسی طرح علم النفس میں بذات خاص خالص کیمیاوی ردعمل سے بحث نہیں ہوتی۔ بلکہ حاسوں اور تخیل کے ذریعہ جو ردعمل ابھرتا

بالواسطہ حسیاتی ہونی چاہیئے یعنی نفسیاتی محرک یا محسوسہ یا مصورہ ہوتا ہے۔ اس وجہ سے حسن کوئی ذات نہیں قرار دی جا سکتی بلکہ کسی ذات میں کوئی محسوسہ صفت قرار پائے گی۔ تو حسن گویا کسی ذات میں وہ صفت ہے جو کسی شخص میں ایک خاص طرح کا ردعمل ابھار دے سکے۔ اس ردعمل کی نوعیت یعنی اک جمالیاتی تجربے کی اندرونی کیفیت ہی وہ نامذکورہ عنصر تھا جسکی بنا پر باؤم گارٹن کی خدمات کے سلسلے میں جمالیاتی تجربے کا جس قدر ذکر ہوا تھا وہ جامع ہونے کے باوجود مانع نہ ہو سکا تھا۔ وہاں پر ردعمل کی نوعیت بہت تعمیم کے ساتھ بیان کر دی گئی تھی۔ وہاں پر صرف یہ بتا کر بس کر لیا گیا تھا کہ جمالیاتی تجربہ ایک ایسا تجربہ ہے جو حاسوں اور تخیل کے ذریعے ابھرا ہو یعنی وہ اک محسوسہ اور متصورہ کیفیت ہوتا ہے۔ مگر مانع ہونے کیلئے اس جامع تعریف کی کچھ ادر ممیز کیفیت بھی مقرر ہونی چاہیئے یعنی اسکی اندرونی کیفیت بھی کچھ متعین اور مقرر کرنی چاہیئے۔ میرے خیال میں یہ اندرونی کیفیت ایک عام انشراحی اور انبساطی کیفیت قرار دینی چاہیئے۔ اس عام انشراحی اور انبساطی کیفیت کو میں "لطف" قرار دے چکا ہوں۔ تو گویا حسن کسی ذات کی وہ صفت ہے جو کسی شخص کیلئے وجہ لطف ہو۔ حسن ایک صفت ہے جو تمام تر محسوسہ ہے اور اس کا اثر ایک نفسیاتی ردعمل ہے جو خواہ بلاواسطہ خواہ بالواسطہ حسیات سے ملحق ہے۔ اور اگر عقل و فکر کوئی منفرد اور مستقل شے ہے تو محرک کے بسیط، پیچیدہ اور مرکب ہونے کی صورت میں ردعمل ابھرنے میں ایک ذہنی عنصر کے دخیل ہونے کا بھی امکان ہے گو اس صورت میں بھی ردعمل کا آغاز اور انجام دونوں حسیات سے مربوط ہوتا ہے۔

اور ذہنی عنصر ایک لانبی زنجیر میں صرف ایک کڑی ہوتا ہے۔ حسن ایک مفرد
شئے مثلاً ایک واحد سُر یا رنگ کے داغ میں بھی پایا جا سکتا ہے اور ایک
بسیط اور مرکب شئے مثلاً ایک نغمے اور ایک تصویر میں بھی پایا جا سکتا ہے۔
مفرد شئے کا حسن تو ظاہر ہے کہ ردعمل بھی مفرد ہی قسم کا ابھاریگا۔ مگر
مرکب اشیا کے حسن کا ردعمل کچھ اس طرح کا ہوتا کہ اس کی تاویل میں اختلاف
کی خاصی گنجائش ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ایک مرکب شئے کو نہ تو صاف
وحدانی کہا جا سکتا ہے۔ نہ صاف صاف محض ایک مجموعہ یا مخلوط مثلاً
پانی جو دو کیمیاوی عناصر کا ایک مرکب ہے اُسکو نہ تو صاف صاف مفرد
عناصر کا محض ایک مجموعہ کہہ دینا ممکن ہے اور نہ ٹھیک اُس کو اُس
طرح کا ایک مفرد قرار دیدینا ممکن ہے جس طرح کا اُسکے عناصر ہائیڈروجن
اور آکسیجن کو قرار دیتے ہیں۔ پانی ہائیڈروجن اور آکسیجن کا صرف ایک
مخلوط نہیں جس میں مخلوطہ عناصر اپنے اپنے مفرد حالت پر برقرار ہوں۔
اور نہ وہ کوئی مفرد شئے میں مبدل ہو جاتا ہے۔ وہ تو ایک مرکب ہے
جسکی بذات خاص ایک انفرادی حیثیت ہے اور جو بعض اغراض و مقاصد
کیلئے ایک وحدانی شئے متصور رہتا ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد کیلئے
دو عناصر کا صرف ایک مجموعہ۔ اس میں اسکے اجزاء ترکیبی ایک دوسرے
میں واصل ہو کر اپنی انفرادیت کھو دیتے ہیں اور ایک بالکل دوسری
طرح کی شئے میں مبدل ہو جاتے ہیں۔ انکی انفرادیت اکثر تو کھوئی ہی
رہتی ہے۔ مگر بعض مواقع پر عود بھی کر آتی ہے۔ مرکبہ حسین اشیا کا ردعمل
اسی قسم کا ایک مرکب اثر ہے۔ اکثر اغراض و مقاصد کیلئے تو وحدانی
شئے۔ مگر بعض اغراض و مقاصد کیلئے ایک غیر وحدانی شئے۔ اثر کے

ہونیکے اسباب خود محرک ہی کے مرکب ہونے میں مضمر ہیں۔ مثلاً اسی ایک گلاب کے پھول کو لیجیے جسکو آپ دیکھ چکے ہیں کہ یہ بیک وقت باصرہ اور شامہ پر اثر انداز ہوجاتا ہے بلکہ باصرہ ہی پر رنگ و ہیأت کے ذریعہ دوگونہ اثر کرتا ہے۔ تو اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا حاسوں اور تخیل پر گلاب کا یہ نفسیاتی ردعمل یعنی جمالیاتی تجربہ ایک وحدانی تجربہ ہے۔ یا چند اجزا پر مشتمل ہے۔ اس کا جواب اس اصول پر مبنی ہے کہ ایک زنجیر اور اوسکی کڑیوں میں کیا رابطہ ہے۔ آیا زنجیر ایک واحد قدر ہے اور کڑیوں کا بذات خاص کوئی منفرد وجود نہیں یا ہر کڑی کا بذات خاص فرداً فرداً بھی کوئی وجود تسلیم کیا جائے۔ مثلاً گلاب کے پھول کا جو باصرہ، شامہ اور لامسہ پر اثر ہوتا ہے اور خود باصرہ پر جو دوگونہ اثر ہوتا ہے وہ سب مل جل کر کسی واحد تجربے میں مبدل ہوجاتا ہے یا الگ الگ برقرار رہتا ہے۔ اب اگر گلاب سے جو لطف حاصل ہوتا ہے اسکو ملحوظ رکھا جائے تو اس پر لطف تجربے کو وحدانی کے سوا کچھ نہیں کہہ سکتے۔ اور اگر جن ذرائع سے وہ ابھرتا ہے انکو بھی ملحوظ رکھنا چاہیں تو اس کی نوعیت ایک مرکب کی ہوجاتی ہے۔ یہ کہا جا چکا ہے کہ جمالیاتی محرکات جن صورتوں میں بالعموم مشاہدے اور تجربے میں آتے ہیں وہ بسیط، پیچیدہ اور مرکب ہی ہوتے ہیں۔ مفرد اور مجرد محرکات کا سامنا بہت کم ہوتا ہے۔ بالعموم یہی ہوتا ہے کہ چند حاسے اور حاسوں کے واسطے سے تخیل اور جذبات متنوع طریقے پر اور بہ یک وقت متاثر ہوتے ہیں یعنی ایک بہت ہی مختصر زمانی مدت میں پے در پے متعدد تجربات ہوجاتے ہیں۔ اور لطف جزوی تفصیلات کے بلا لحاظ

اور بلا تمیز حاصل ہوتا ہے۔ گلاب کے پھول کی باصرہ، شامہ، لامسہ اور باصرہ پر دوگونہ اثر اندازی میں زمانی تمیز نا ممکن ہے۔ اور محصولہ لطف میں مختلف حاسوں کا حصہ نکالنا جمالیاتی مقصد ہے۔ کیونکہ جمالیاتی تجربہ تو وہ اجمالی مرکب ہے خواہ اس اجمالی مرکب میں مختلف حاسوں کا حصہ کچھ بھی ہو۔ مگر یہ اپنی جگہ پر درست ہے کہ اسکی وحدت کسی مفرد عنصر کی سی نہیں ہے۔ بلکہ ایک مرکب کی سی ہے۔ اور بعض اغراض و مقاصد مثلاً تنقید، مخرج احساس کی دریافت یا تحلیل نفسی وغیرہ کیلئے مفرد اجزا پر مشتمل شمار کیا جا سکتا ہے۔

آپ کو یاد ہو گا کہ تھوڑا پیشتر ایک سوال یہ اٹھا تھا کہ آیا جتنی بھی چیزیں حسین محسوس ہوتی ہیں وہ سب کی سب کسی واحد یا چند مگر مشترک قدر کی حامل ہونے کی وجہ سے حسین محسوس ہوتی ہیں یا محض اس وجہ سے کہ وہ سب کی سب ایک پر لطف احساس ابھار دیتی ہیں۔ یعنے آیا مور اور نغمہ جیسی دو بالکل مختلف جنسوں کی اور دو حاسوں کو متاثر کرنے والی اشیاء میں کوئی قدر مخصوص "حسن" موجود ہے اور حسن ایک مخصوص قدر ہے جو من وعن بلا کسی تغیر و تبدل کے اپنے مادی مکانوں میں موجود ہوتی ہے۔ اور مور اور نغمہ اسی وجہ سے حسین محسوس ہوتے ہیں کہ یہ مخصوص قدر دونوں میں جلوہ گر ہے۔ یا نغمہ اور مور کے حسین معلوم ہونے کا راز یہ ہے کہ دونوں مختلف اسباب کی بنا پر اور مختلف طریقوں پر ایک اس طرح کا ردعمل ابھار دیتے ہیں جو ایک عام انشراح اور انبساط یعنی لطف کی صورت میں محسوس ہوتا ہے۔ یعنی دونوں حسین تو ہیں مگر کسی قدر واحد کی موجودگی کی بنا پر نہیں جو بذات خاص بالذات حسین معلوم ہونے کا

سبب ہے بلکہ چونکہ دونوں اپنے اپنے طور پر ایک ملتا جلتا ردِ عمل ابھارتے ہیں۔ ایک ایسا مرکب ردِ عمل ابھارتے ہیں جو اپنے جزوی اور تفصیلی فرقوں کے باوجود انشراح اور انبساط کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اُن دونوں میں اس انشراحی اور انبساطی اور لطف زار ردِ عمل ابھار دینے کی اہلیت کے علاوہ اور کوئی قدر مشترک موجود نہیں۔ یہی اہلیت دونوں کو حسین بنا دینے کا سبب ہے۔ اور یہی اہلیت حسن ہے۔

حسن ورائے احساس کنندہ بالذات کوئی قدر نہیں جو ہر شخص کو یکساں اور ایک طرح متاثر کرے جس کا ہر شخص پر اور ہر ماحول میں یکساں اثر ہو بلکہ یہ ایک اضافی اور اعتباری قدر ہے۔ اور احساس کرنیوالے کے احساس کی تربیت سے وابستہ ہے۔ یہ کوئی معینہ اور مقررہ قدر نہیں۔ بلکہ مرتبہ اور ارتقائی قدر ہے۔ یہ کوئی ازلی اور دائمی قدر نہیں۔ بلکہ ایک بدلتی ہوئی قدر ہے۔ جو زمان و مکان کے اعتبار سے برقرار اور یکساں نہیں۔ یہ کوئی ممیزہ قدر نہیں جس کے احساس کیلئے کسی ممیزہ حواس کی ضرورت ہو۔ بعض لوگوں کا باوجود حواس ظاہری میں کوئی نقص نہیں ہونے کے غیر متاثر رہنا کسی مخصوص احساس کے فقدان کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ حواس و احساس کی عدم تعلیم و تربیت کی وجہ سے ہے۔ اونکے حوادث زندگی کسی وجہ سے اس طرح کی قدروں کو اخذ کرنے میں مانع اور حائل آئے۔ اور صرف عامی ہی نہیں بعض قدروں کے احساس کی اہلیت اخذ کرنے سے عاری رہ جاتے بلکہ خواص تک اس نقص سے معرا نہیں۔ چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ بڑے بڑے مغربی فلاسفر اور نقاد مشرقی طرز کے حسن کے احساس سے قطعی عاری ہوتے ہیں علیٰ ہذا القیاس

مغربی طرز کے حسن کا احساس مشرق میں بہت محدود ہے۔ عوام کو چھوڑ کر مغرب و مشرق کے خواص تک کا مشرق و مغرب کی قدروں سے نا متاثرہ رہ جانا کسی قدر مطلق کے نہ ہونے اور ماخوذ ہونے کا بیک وقت ثبوت ہے۔

غرض کسی شے کا حسین ہو جانا یعنی حسن کی صفت سے معمور ہو جانا ایک اضافی اور اعتباری بات ہے۔ اور حسن کے اسباب یعنی کسی شے کی لطف پذیری کی طاقت، احساس و جذبات و تخیل کی تعلیم و تربیت کے تابع ہیں۔ اور میں عرض کر چکا ہوں کہ دراصل ہر شخص کی اپنی اپنی جمالیاتی قدریں الگ ہوتی ہیں۔ اور کوئی شے ہر شخص کو مساوی درجے پر حسین نہیں معلوم ہوتی۔ ہر شے سے ہر فرد میں ایک انفرادی ردعمل ابھرتا ہے۔ ہر شے کی ایک انفرادی تنقید ممکن ہے۔ اور کسی فرد پر ایک غایت انفرادی رومانی تنقید کا باب بند نہیں کیا جا سکتا۔ مگر بعض ماحولی حالات، یعنی احساس و جذبات و تخیل کے غیر شعوری موجد اور تعلیم و تربیت کے معلمین، لاکھوں نفوس میں مشترک ہوتے ہیں۔ اور مشترک رہے ہیں۔ اور بعض لاکھوں ہی نہیں بلکہ گروہوں میں۔ اور پھر من حیث انسان: سارے انسانوں کے حواس ظاہری تقریباً یکساں ہیں۔ اور انسانی احساس کی قدرت کی بالائی اور زیریں سطحیں تقریباً مقرر ہیں۔ قوت امتیاز و تمیز یعنی "تھریش ہولڈ" کا مقام تقریباً مساوی ہے۔ اس وجہ سے ماخوذہ قدریں کم و بیش ملتی جلتی ہیں اور بہت تعمیم کے ساتھ جمالیاتی قدروں کا ایک ڈھانچہ اور خاکہ مرتب کیا جا سکتا ہے اور کیا گیا ہے۔ یعنی ایک

غیر انفرادی، عام، خارجی اور حقیقی " تنقید کے بھی اصول و نظریات مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ یہ خاکہ درحقیقت ایک منطقی تخئیل ہے ایک بہت اجمالی تصور ہے۔ جو صرف مفصل اور مشخص ہو کر بامعنی ہوتا ہے۔ اور مفصل و مشخص ہونے کے بعد صرف برائے نام عام رہ جاتا ہے اور جو مفصل اور مشخص نہ ہونے کی صورت میں اور اپنی تعمیمی صورت میں جیسا میں عرض کر چکا" ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا "، کہ جس کا ایک "لفظ" ہو کر رہ جاتا ہے؛ اک بغیر گوشت و پوست کا ڈھانچہ۔ ماہر آثار قدیمہ کا اک مجرب بے جان "فوسل"۔ مثلاً "تناسب"، "ہم آہنگی" اور "سمٹری" وغیرہ۔

من حیث ایک منطقی تصور یا لغت کے لفظ کے تو یہ تصورات اور الفاظ بامعنی اور بامفہوم ہیں اور انکی تعریفیں اور دلالتیں متعین ہیں۔ مگر ایک محرک اور مہیج کی حیثیت سے، ایک صفت کی حیثیت سے یعنی جمالیاتی کسی پر لطف احساس ابھارنے کے سبب یا کسی پر لطف تجربے کی حیثیت سے انکی جو اندرونی جزوی اور تفصیلی خصوصیات ہوتی ہیں وہ بالکل جداگانہ ہوتی ہیں۔ مثلاً "تناسب" جب ایک منطقی خیال سے مبدل ہو کر ایک بت کے ہاتھ پاؤں اور خد و خال ہو جاتا ہے تو اسکی ریاضی قدریں چین، حبش، اور اٹلی میں جداگانہ ہوتی ہیں یونانی اور اطالوی "وینس" اور "ایفروڈائٹ" وغیرہ کے اعضا میں جو تناسب مشہود ہوتا ہے وہ وہ نہیں ہوتا جو کرشن اور سرسوتی کے بتوں میں۔ اور ہوتا کیسے جب یونانی اور ہندوستانی انسانوں ہی کے اعضا کی، تناسب کے اعتبار سے، ریاضی قدریں دگرگوں ہیں۔

اور ہندوستانی راگوں کے سُروں میں وہی تناسب نہیں ہوتا جو بتیھوفن اور موزارٹ کے نغموں کے سُروں میں۔ تناسب تو دونوں جگہ ہے مگر یہ تصورات دونوں جگہ بالکل دو طرح گوشت و پوست میں مجسم ہوتے ہیں۔ اب تو جیسا کہ میں نے کہا جمالیاتی قدریں مسافر ہوگئی ہیں اور اتفاقاً ہر دلعزیز مسافر ہیں۔ ورنہ اس طرح کے عام جمالیاتی تصورات داخلاً مختلف اضافی رشتوں اور ربطوں کے حامل ہوتے ہیں اور اگر تناسب ان مخصوص رشتوں اور ربطوں کے مرادف سمجھا جائے تو بہت جداگانہ ہوتا ہے۔ اسی طرح نہ صرف ان جمالیاتی تصورات کی عملی تشکیلیں ہی جداگانہ ہیں بلکہ ان سے وابستہ ادراک کی ذکاوتوں کے مراتب میں بھی بہت فرق ہے مثلاً روشنی اور فصل وغیرہ کے تناسب کی جوزکی الحسی اور اس وجہ سے اوس کی جو اہمیت مغرب میں ہے وہ مشرق میں نہیں۔ اور خطوط اور جسامتوں اور ان کے "ردم" کا جو لطیف احساس چین وغیرہ میں ہے وہ مغرب میں عنقا ہے۔ یونانی مجسموں کا ردم اور تنوع، انفرادیت اور ذکاوت کے اعتبار سے بہت محدود اور مخصوص دونوں ہے۔ مگر باوجود سارے تخالف کے تمام جہاں اور تمام زمانوں کے فنونِ لطیفہ کے مطالعہ اور تقابل کے بعد اس کا ایک احساس سا ابھرنے لگتا ہے کہ شاید جیسے انسانی شعور بلکہ تحت الشعور بھی چند اساسی اور بنیادی احساس اور جذبات کی نکاس کی صورت ڈھونڈھ رہا ہے۔ اور تخیل ایک ہیأت گری کی سرگرمی میں مست ہے۔ اب سوال یہ ہوتا ہے کہ آیا ہم ان عملوں کا سہارا لیکر احساس و جذبات کے اس مدفون سرچشمے تک پہنچ جاسکتے ہیں؟ یعنی احساس و جذبات کے اُس مشترک چشمے تک جو تمام بنی نوع انسان

کے تحت الشعور میں ابل رہا ہے اور جسکی ابال ہزاروں در ہزار سال کے
اور ملکوں ملکوں کے فنون لطیفہ میں مشہود ہے۔ تقابلی مطالعہ اور استقرار
سے یہ تو معلوم ہوتا ہے کہ ہر جگہ "تناسب"، "ہم آہنگی"، "ردم"۔
"سمٹری" اور اسی طرح کے بعضے اور تصورات صورت پکڑ رہے ہیں۔
اور اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ فنون لطیفہ کے عمل ہمیشہ اور ہر قوم میں
تقریباً وہی ردعمل ابھارتے رہے ہیں اور ابھارتے ہیں جس کو ہم نے
انشراح، انبساط اور لطف کہا ہے تو ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ بعض قدریں
"اسباب حسن" ہیں یعنی ایسی صفات ہیں جو ذاتوں میں "حسن" بھر دیتی
ہیں۔ مگر معاً وہ دقت پیش آتی ہے جس کا ابھی اوپر ذکر ہوا کہ یہ قدریں
مقامی اور زمانی رنگوں میں اس قدر رنگی ہیں کہ ہم ان کی کوئی زندہ
اور جیتی جاگتی صورت نہیں مقرر کر سکتے اور انکو منطقی تصورات اور استقرار
کے سوا بالعمل کوئی جمالیاتی قدر کہہ ہی نہیں سکتے۔ کیونکہ جمالیاتی قدر تو
ایک نفسی قدر ہے نہ کہ استقرائی۔ اور یہ قدریں اپنے دریافت ہونیکے
طریقے ہی کے اعتبار سے نری منطقی ہیں۔ مگر پھر بھی یہ استقرائی تصورات اک
حیثیت سے کارآمد ہیں۔ کیونکہ گرچہ لفظ "بھالو" سنکر گرین لینڈ کے
اسکیمو کے بچے کے خیال میں ایک اور صورت آتی ہے اور چھوٹا ناگپور
کے سنتھال کے بچے کے خیال میں اور۔ اور شکل وصورت جسامت و
رنگت اور رہن سہن کے اعتبار سے دونوں بچوں کے ذہنوں میں جو
تصورات ابھریں گے وہ بالکل جداگانہ ہوں گے مگر کچھ لوگ ایسے
بھی ہوں گے جن کے تصور میں ایک برف جیسی سفید، اور ایک کوئلے
جیسی کالی، دونوں شکلیں آئیں گی۔ اور جن کا تصور قطبی اور استوائی

بھائیوں کی ذاتی خصوصیات سے منزہ اور مبرا ہوگا۔ افریقہ کا حبشی، اور یسپ لینڈ کا دیوزاد تو ان تصورات سے متمتع نہیں ہو سکتا مگر جمالیات میں ہم ان تصورات کو بطور ایما، اشارہ اور حوالے کے استعمال کر سکتے ہیں۔ غرض کچھ قدریں ایسی ہیں جو اس معنی میں حسن کا سبب قرار پا سکتی ہیں کہ ان قدروں کی کسی شے میں موجودگی چیزوں کو لطف زائی کی اہلیت سے معمور کر دیتی ہے۔ مگر یہ قدریں متنوع اور متعدد ہیں اور اپنی اندرونی محتویات اور جزوی تفصیلات کے اعتبار سے ماحول کی تعلیم و تربیت کی ساختہ اور پرداختہ ہیں۔ یہ کیوں اس اہلیت کی حامل ہیں ہنوز نہیں دریافت کیا جا سکتا۔ اس کا راز انسان کی نفسیات کی گہرائیوں میں مدفن ہے۔ یا شاید منافع کے۔ بلکہ شاید حیوانیت ہی کے۔ یہ مسئلہ ان علوم کا ہے نہ کہ جمالیات کا۔ جمالیات کا دائرہ ان قدروں کی دریافت تک محدود ہے یعنی اس بات کی تحقیق تک کہ کون کون سی قدریں ایسی ہیں جو اس صفت سے متصف ہیں۔ اور ان قدروں میں یہ اوصاف کہاں سے آ گئے یا نفسیات و علم حیوات کا سوال یا فلسفے کا۔ اور یا تو تجرباتی طریقے پر حل ہوگا یا پھر "فلسفہ" ہی بنا رہے گا جو ہر نامعلوم حقیقت سے متعلق محض قیاس آرائی کا نام ہے۔ معروضی، مافوق الطبیعاتی، روحانی، ازلی یا اس قسم کے الفاظ در اصل سوالات اور مسائل کے جوابات نہیں ہیں بلکہ ناواقفیت کے اعترافات ہیں مجوب اور شرمائے ہوئے، علم اور واقفیت کے جھوٹے رنگ میں رنگے ہوئے۔ حسن کو ایک ازلی، روحانی معروضی، مجرد اور بالذات قائم ایک قدر قرار دینا در اصل یہ مان لینا ہے کہ ہم کو اس کی حقیقت کا علم نہیں۔ اور محض یہ کہنے کا ایک خوبصورت طریقہ ہے کہ یہ

بات ہنوز تشنۂ تحقیق ہے۔ ایک جمالیات اور نفسیات کی کیا قید ہے تمام علوم و فنون میں ایسے مسائل موجود ہیں اور تا ابد رہیں گے جو تشنۂ تحقیق رہیں گے۔ علم و وقوف کا حلقہ بڑھتا جا رہا ہے اور بڑھتا رہے گا۔ پانچ سو، ہزار اور بعد و ہزار برسوں کے اعتبار سے علم و وقوف کا حلقہ بہت وسیع ہو گیا ہے۔ مگر بالفاظ غالب یہ ہنوز ایک "بیضۂ مور" ہی ہے۔ نادانستہ باتیں ایک سمندر بے پہنا ہیں۔ اور علم ایک حقیر قطرہ۔ علما اور حکما کی جانفشانی قطرہ قطرہ سمندر سے ڈھویا کرے گی۔ قطروں کی تعداد بڑھتی رہے گی۔ مگر سمندر بے پہنا ہی رہے گا۔ یا یوں سمجھئے کہ ایک سمندر میں ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے جس کو سمندری کیڑے اپنی جانیں دیدے کر رفتہ رفتہ بڑھا رہے ہیں مگر جتنی مدت میں وہ تھوڑا تھوڑا بڑھتا ہے سمندر کے ساحل اور ہٹ جاتے ہیں۔ اور نسبت تقریباً برقرار رہتی ہے۔ ایک علم درحقیقت ایک لاعلمی کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ ایٹم کے علم نے ایٹم کے متعلق سینکڑوں دریافت کے دروازے کھول دیئے۔ ایک عقدہ حل ہوا سینکڑوں عقدے آکھڑے ہوئے۔ ایک قدم منزل سے قریب ہوئے۔ منزل اور پیچھے ہٹ گئی۔ جوں جوں بڑھتے گئے منزل ہٹتی چلی گئی۔ بقول غالب: "ہر قدم دوری منزل ہے نمایاں مجھ سے؛ میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے" تمام علوم و فنون میں یہی طریقہ رائج ہے۔ علما اور حکما منزلوں کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ اور تجربات کا رفرما ہیں۔ دوربینیں، خوردبینیں اور آلہ جات تجزیہ و تحلیل لئے اسکے خد و خال تک پہونچنے کے لئے گرم کار ہیں۔ اور فن کار طرح طرح سے اسکی تجلیوں کے تماشے دکھانے میں لگے ہیں۔ ایسی صورت

حال میں بجز قیاسی گھوڑے دوڑانے والے تعقلی فلاسفہ کے اور کسی
کی ہمت یہ جسارت نہیں کر سکتی کہ آفاقی، ازلی اور ابدی جمالیاتی قدروں
کی اک فہرست مرتب کرے۔ آفاقی اس معنی ہیں کہ قدریں مقامی تاثرات
سے بے نیاز ہوں۔ اور ازلی اس معنی میں کہ خود انسان کو اُن میں کچھ دخل
نہو۔ اور ابدی ان دونوں ہی معنوں میں کہ یہ قدریں گویا کہ مطلق قدریں
ہیں اور ان سے انحراف قوانین فطرت کے خلاف بغاوت ہے۔ اور
بس انکی دریافت ہی تلاش و تجسس کا منتہا ہے۔

معقولی فلسفے کا یہ زاویۂ نگاہ اور طرزِ عمل صرف جمالیاتی مسائل
کے مطالعہ تک محدود نہیں اور اسی کے ساتھ مخصوص نہیں بلکہ یہی اُسکا
عام شیوہ ہی ہے۔ چنانچہ وہ اخلاقیات میں بھی اسی طرح کی آفاقی، ازلی
اور ابدی قدروں کا قائل ہے۔ فلسفیوں کے یہاں زمان و مکان بے مفہوم
الفاظ ہیں۔ وہ زمان و مکان سے ورائے اپنی قدریں ڈھونڈھتے ہیں۔
ہم متعدد مقاموں پر اپنے زاویۂ نگاہ اور نظریات کا رجحان دکھا چکا ہوں
یعنی یہی کہ اس طرح کی تمام قدریں بالکل اضافی اور مقامی ہیں۔ اخلاقی
قدروں کی بنیادیں ماضیٔ بعید کی تاریکیوں میں ناپید
ہیں۔ اور جمالیاتی قدروں کی حیوانی یا کم از کم منافع الاعضائی اور
نفسیاتی عوارض و خصوصیات میں۔ نہ تاریخ اور فلسفے کے دست ناتواں
ماضی کا پردہ الٹ سکے ہیں اور نہ علمائے منافع او نفسیا عوارض و
خصوصیات کی اصلی اصل تک پہنچ سکے ہیں۔ اور چونکہ علوم کی سرحد بھی
ترقی کے ساتھ سرکتی رہتی ہے اس لئے علم کبھی بھی سرحد کو نہیں آلیگا۔
یعنی مطلق قدریں کبھی دریافت نہو سکیں گی۔ مروجہ اخلاقی قدروں کی

طرح مروجہ جمالیاتی قدریں محض رسوم و روایات کی بنیادوں پر کھڑی ہیں۔ آیا یہ دونوں طرح کے تقاضے او ر تشنگیاں محض ماحول کے ردعمل ہوتے ہیں یا اس سے او ر زیادہ کسی بنیادی عنصر مثلاً خود حیوانیت ہی پر مبنی ہیں ہنوز نہیں معلوم۔ ایسی کسی گہری اور اساسی قدر کا دریافت ہو جانا ہر وقت ممکن ہے۔ گویا تا ایندم رسوائے انکشاف نہیں۔ ہم جداگانہ قدریں موجود پاتے ہیں۔ جداگانہ مکانی اور زمانی دونوں اعتباروں سے علوم کی موجودہ حالت میں انکا صرف ایک موٹا سے موٹا خاکہ کھینچا جا سکتا ہے۔ خانے اور کالم بنائے جا سکتے ہیں۔ مگر خانہ پری نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ خانہ پری کیلئے قلم چلتے ہی اندراج جداگانہ شکلیں اختیار کرنے لگتا ہے۔ اور اس پر مستزاد یہ کہ یہ مندرجات صرف جزیات ہی تک محدود نہیں بلکہ انکے محرکات، یعنی ردعمل ابھارنے کے آلہ کار ہونے کی اہلیت اور قدرت کے اعتبار سے بھی ہے۔

ہیأت ۔ سلسلہ نظام ۔ تناسب میل ۔ تواتر ۔ توازن ۔ تنوع ۔ وعدے ۔ تضاد

—— جمالیاتی قدروں کا یہ نماکہ اس نفسیاتی مفروضے پر مبنی ہے کہ انسان کے اعصاب و حواس خارجی اشیاء کی شکل و صورت، قامت و جسامت، آب و رنگ، آواز و حرکت یا بعض اور اسی قسم کی مکانی اور زمانی قدروں کے روبرو متاثر ہوتے ہیں اور اُن میں اک طرح کا ردِ عمل ابھرنے لگتا ہے ۔ جو گاہے انقباض، کش مکش اور تناؤ کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور گاہے ان کی تحلیل کی ۔ یعنی گاہے تکلیف کی ۔ اور گاہے لطف کی ۔ اور یہ تقاضا دا ثر محرکات کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح کی زمانی و مکانی نسبت اور ان کی جسامت و مسافت میں ایک خاص طرح کی تنظیم و ترتیب سے ہوتا ہے ۔ آیا یہ ردِ عمل خارجی محرکوں کے اوصاف کی وجہ سے ابھرتا ہے یا دیکھنے والے کی کسی نفسی خصوصیت کی وجہ سے اس مضمون کے فلسفیانہ نکتے میں بیان ہو چکا ۔ اب خواہ وہ

صفت خارجی شے کی ہو خواہ کیفیت نفس کی بہر کیف، ردعمل کسی شے کے روبرو ہی ہوتا ہے۔ اور جب محرک کے اجزائے ترکیبی کے مابین ایک خاص طرح کی نسبت اور تنظیم ہوتی ہے جب ہی ہوتا ہے۔ وجہ اور سبب کوئی ہو علت و معلول کوئی ہو اور ردعمل کا مقام کہیں ہو بہرحال اس نسبت اور تنظیم میں قوت تحریک ہوتی ہے اور اسی تحریک کا اثر لطف یا تکلیف کی صورت میں محسوس ہوتا ہے۔

دو اور باتیں جو گزر چکی ہیں اونکو ذہن میں تازہ کر لیجئے۔ اول تو یہ کہ یہاں اجزائے ترکیبی کے مابین نسبت اور تنظیم عرض کیا جا رہا ہے حالانکہ قبل میں ایک قدر واحد مثلاً صرف ایک اکیلے سُر اور ایک واحد رنگت کو محرک مانا جا چکا ہے۔ یہ تضاد ایک منٹ کی زحمت سے تحلیل ہو جاتا ہے۔ کہ جمالیاتی قدر صرف فنون لطیفہ کے عملوں میں نہیں پائی جاتی۔ ایک واحد سُر اور ایک واحد رنگت ایک جمالیاتی قدر کا حامل تو ہو سکتا ہے مگر ایک واحد سر اور ایک واحد رنگ کوئی فنی عمل نہیں۔ اکیلا سر نغمہ نہیں۔ اکیلا رنگ تصویر نہیں۔ اور یہاں بحث فنی عملوں کی جمالیاتی قدروں سے ہے اور دوسری بات وہ ہے جو ان قدروں کے مقامی اور ماحولی خصوصیات کے زیر اثر انکی اندرونی اور داخلی تفصیل میں ایک گہرا مقام اور ماحولی رنگ بھرا ہوا ہونے کی نسبت چند اوراق ادھر بیان ہو چکی ہے یعنی قدروں کا منطقی اور تصوری خاکہ گویا وہ ڈھانچہ ہے جس پر مقام اور ماحول کی قوت نشو و نما اور نمو کے اعتبار سے گوشت و پوست چڑھ آتے ہیں اور جو اس طرح گوشت و پوست چڑھ جانے کے بعد منطقی تصورات اور ڈھانچے نہیں رہ جاتے بلکہ ایک شہ زور محرک میں مبدل ہو جاتے ہیں جس میں قدرت تحریک بھری ہوتی

ہے۔ اور جو بلا اس طرح سے مجسم ہوئے جمالی محرکات نہیں ہوتے بلکہ صرف
منطقی تصورات کی منزل پر ہوتے ہیں۔

بہت سی جزوی قدریں دراصل ایک فی الجملہ اجمالی قدر کی تفصیلیں
ہوتی ہیں۔ اور بہت سی اجمالی قدریں چھوٹی چھوٹی تفصیلی قدروں میں تقسیم
کر دی جا سکتی ہیں۔ میں نے بہت تفصیل اور بہت اجمال سے پرہیز کیا ہے۔
آپ چاہیں ان کو چھوٹے چھوٹے اجزا میں بانٹ کر کچھ اور تفصیلی فہرست
بنائیں۔ یا اور موٹا خاکہ بنا کر فہرست کو مختصر کر دیں۔ اصولاً دونوں ممکن ہیں۔
کسی فہرست میں کوئی قطعیت نہیں ہو سکتی۔ میں نے آٹھ دس سرخیاں قائم
کی ہیں۔ یہ قدریں زمانی و مکانی دونوں ہیں۔ زمانی قدریں دراصل موسیقی
اور رقص سے وابستہ ہیں۔ مگر ایک فن کا اصطلاحی لفظ بطور استعارہ کے
اور فنوں کی بعض خصوصیتوں کی طرف اشارے کیلئے بھی استعمال ہوتا ہے۔
مثلاً [illegible] ردھم کی تخئیل بنیاداً موسیقی اور رقص کے ساتھ وابستہ تھی مگر یہ
وہی خاص ردھم کی کیفیت یعنی ایک خاص طرح سے چال کا انداز، خطوط
کی رفتار اور جسامتوں کے دروبست میں بھی ہو سکتا ہے اس لئے یہ لفظ
معماری، مصوری اور نقاشی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح توازن
کا لفظ دراصل جسامت دار شے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مگر شاعری اور
موسیقی جیسے بے جسامت فنون میں بھی مستعمل ہے۔ غرض یہ تمام تصورات
اور تخیلات کم و بیش تمام فنون میں اپنے اپنے طور پر اور اپنے اپنے رنگ
میں متشکل کئے جاتے ہیں اور وہی الفاظ اصطلاحاً ہر فن میں مروج ہیں۔
ان میں بعض عمل کی ظاہری ہیئت یعنی بیرونی شکل و صورت سے وابستہ
ہیں کہ اسکی شکل و شباہت تمام و کمال اور باگر ہو جائے۔ اور اس کی

صوری نقش حواس پر صاف منقوش ہو جائے۔ مکدر اور دھندلا نقش تخیل کے حق میں ایمائیت اور اشارے کا کام نہیں کرتا یعنی کسی تاثر اور ردِ عمل کا محرک اور مہیج نہیں ہو سکتا۔ مگر ہیأت ایک وسیع دلالت کا لفظ ہے اور دراصل کسی شے کی اندرونی بناوٹ بھی اسکی ہیأت سے کوئی علیحدہ اور ممیزہ شے نہیں۔ مثلاً آدمی کی ہیأت سے بالعموم اسکا بیرونی ڈھانچہ مراد لیتے ہیں۔ مگر درحقیقت جلد کی بناوٹ بھی ہیأت ہی میں داخل ہے۔ مخمل اور ٹاٹ کی بناوٹ کا فرق بھی دراصل ہیأت کے فرق میں شامل ہے۔ اور نہیں چار پانچ رنگ کے ریشم یا انکے دھاگوں سے وہی ڈھانچہ کڑھا ہوا ہو نیکے باوجود ان ڈھانچوں کی اندرونی ترکیب میں کافی فرق ہو سکتا ہے یعنی فن کار دھاگے تو سرخ، سبز، نیلے، اور سفید ہی استعمال کرے اور خاکہ بھی آدمی ہی کا اتارے مگر ٹوپی، اچکن اور پائجامہ اور اور رنگ کی آمیزش اور ترکیبوں سے بنائے۔ اس طرح کی دو شکلوں میں جو فرق ہو گا وہ بھی دراصل ہیأت سے غیر متعلق نہیں۔ علیٰ ہذالقیاس ایک ہی ٹھاٹھ کے راگوں میں گرہ، انش، تار، مندر، الگھن، ابھیاس اور روپ کا جو فرق ہے وہ بھی اصولاً ہیأت ہی کا فرق ہے۔ مگر ہیأت کی اندرونی اور تفصیلی ساخت اور بناوٹ کو قدرے ایک مستقل شے بھی مانا جا سکتا ہے۔ اور جمالیاتی قدروں میں بعضے اسی طرح کی اندرونی تفصیلات سے وابستہ ہیں۔ اب خواہ وہ خاکہ، ڈھانچہ اور بیرونی شکل صورت سے وابستہ ہو خواہ اندرونی ساخت اور بناوٹ سے۔ مگر یہ سب کی سب بہر حال خود موضوعِ عمل سے متعلق ہیں۔ یعنی فن کار کے مرتب کئے ہوئے اُس پیکر سے جو ایک تکنیکی ہیأت لیکر مشہود ہے عمل

کے اور اجزائے ترکیبی یعنی احساس و تخیل وغیرہ ہیأت کے وضع کرنے میں یوں دخیل ہوتے ہیں کہ جب تک احساس شدید نہ ہو وہ متخیلہ کو متحرک ہی نہیں کرتا۔ اور جب تک احساس کی شدت متخیلہ کو تحریک میں نہیں لاتی متخیلہ کی صورت گری اور ہیأت کاری کوئی واضح اور صاف شکل تراش ہی نہیں سکتی۔ اسکی شکل کاری اور صورت طرازی کیلئے کوئی مواد ہی نہیں ہوتا جس کی وہ صورت گری کر سکے۔ مگر جب احساس شدید اور سچا ہوتا ہے تو متخیلہ خود سیماب ساں ہو جاتا ہے اسکی صورت کاری کی قدرت تیز ہو جاتی ہے۔ اور وہ اس کے کیلئے ایک واضح اور صاف تراشیدہ پیکر وضع کر لیتا ہے یعنی موضوعہ پیکر بھی بولتا ہوا اور جاندار ہو جاتا ہے اور اسکے نقوش و خطوط بالکل تراشے ہوئے ہوتے ہیں۔

غرض یہ جمالیاتی قدریں ہوتی تو صرف ہیأت میں ہیں اور ہیں تو صرف ہیأت کی گرفت کا مگر فن کار کا احساس اور تخیل انکے متعین ہونے اور مرتب ہونے میں دخیل ہوتا ہے۔ ورنہ یہ بذات خاص اس سے متعلق نہیں۔ بلکہ اسکے تراشیدہ اور موضوعہ ہیأت سے یعنی ایک مرتب شدہ اور موضوعہ شے کی حیثیت سے یہ خود موضوعہ عمل کی قدریں ہیں۔ مثلاً توازن ہوگا یا نہ ہوگا تو "عمل" میں۔ اور تلاش بھی کیا جائیگا عمل ہی میں مگر عمل میں اس قدر کا عدم اور وجود خود احساس و تخیل میں توازن کی موجودگی اور عدم پر منحصر ہوگا۔ یہ جمالیاتی قدریں ہوتی ہیں مہارت کے وضع کردہ پیکر میں، مگر آتی ہیں احساس اور تخیل کی راہ سے۔

میں نے جو آٹھ دس قدریں قرار دی ہیں وہ حسب ذیل ہیں :-

(۱) ہیأت (۲) سلسلۂ نظام (۳) تناسب
(۴) میل (۵) تواتر (۶) توازن
(۷) تنوع (۸) وحدت (۹) تضاد

۱۔ ہیأت ــــ اگر سمجھئے تو ہیأت ہی وہ اساسی شئے ہے
جس پر جمالیات کی ساری عمارت کھڑی ہے۔ کیونکہ ہر شے میں ایک "ہیأت"
کے علاوہ اور کچھ نہیں جسکو جمالیات میں "کل" کا اعتبار حاصل ہے
وہ کسی وسیلہ کی ایک ہیأت ہے۔ کل کے تمام اجزائے ترکیبی اسی میں منسلک
ہوگئے ہیں اسی میں سمٹے اور سموئے ہیں۔ اور اسی سے برظہور اور بہ جلوہ
ہیں۔ فن کار کا احساس اور تخیل اسی میں مجسم، متشکل اور منضبط ہو گیا ہے۔
اور یہی مشہود اور محسوس خارجی پیکر بن کر دل و دماغ کی داخلی دنیا سے
باہر نکل آیا ہے۔ ہے اور آپ کیجئے اسکے علاوہ اس کا کوئی وجود
ہی نہیں۔ آپ اوائل ہی کے چند واقعات میں فن کار کے دل و دماغ
اور اسکے تخیل کی واردات نیز خصوصیات دیکھ سکتے ہیں۔ دل و دماغ
کی افتاد کی تو پراگندگی کی بے چینی اور بے سکونی ہوا و فضا کی طرح یونہی
رائگاں اور پراگندہ نہیں ہو جاتی بلکہ اپنے نکاس کا ایک منظم طریقہ
بھی وضع کر لیتی ہے اور کسی نہ کسی طرح ایک قبول صورت پیکر میں
جلوہ نما ہو ہی کر رہتی ہے۔ اور نتیجہ کی یہ کہ احساس جو تمام فنی مساعی
کا نقطۂ آغاز ہے وہ ایک مبہم، نا صاف، سیال، مجمل اور گریزاں قسم
کی شئے ہوتا ہے۔ اور جس طرح منطق کا یہ فریضہ ہے کہ عالم احساس کے
مبہم، ناصاف، مجمل اور گریزاں محسوسات کو غیر مبہم، معین، مقرر اور
مستقل سانچوں میں ڈھال دے یعنی الفاظ و اصطلاحات وضع کرکے

اوسی طرح فنی تکنیک کا یہ فریضہ ہے کہ عالم احساس کے بوقلموں، مجمل و
مختلف الزاویہ محسوسات کو ایک معین، مقرر اور تراشیدہ ہیأت اور پیکر
میں منتقل کر دے۔ یعنی تکنیک گویا ہیجی کی ابھاری ہوئی اور تشکیل کی متعینہ
اور مقرر کی ہوئی حالت اور کیفیت کی پیکر گری اور ہیأت کاری سے عبارت
ہے۔ اور فنکاری اسی طرح کی موضوعہ ہیأت اور صورت وضع کئے ہوتی ہے
جس میں جمالیاتی یعنی متحرک کر دینے والی اور پر لطف رد عمل ابھار دینے
والی قدریں ظاہر کی ہوتی ہیں۔ اور جن سے وہ منشور رہتی ہیں۔ یعنی ایک
تحریک پیدا کر ہیأت اور شکل وضع کر لینا ہی گویا فن کارانہ مساعی کا مطمح
نظر، منزل مقصود اور منتہا ہے۔ اور ان ایک جمالیاتی ہیأت کے علاوہ جو
قدریں اوپر کی فہرست میں مندرج ہیں وہ در اصل اسی کی خاص خاص
زاویات نظر سے تفصیلیں ہیں۔ یا اسی کا چند پہلو سے مطالعہ ہے۔
عمل کے غیر مرئی اجزا و خصوصیات یعنی جذبات و احساس، تجربات و
تخیل وغیرہ جو ہیأت میں مقید اور مستور رہتے ہیں وہ تو عمل کے ادبی محتویات
سے ہیں اور ان کی نفسیاتی یا فلسفیانہ قدریں ہیں۔ عمل کے داخلی عناصر
ہیں جو جمالیات سے اسی طرح متعلق ہیں جیسے سیرت سے صورت۔ باطن
سے ظاہر۔ اور یہ قدریں شہود میں بھی ادر ہیأت ہی کے ذریعے آتی ہیں۔
سیرت عمل سے کھلتی ہے۔ باطن عمل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ورنہ سیرت
اور باطن اگر کوئی ظاہری یعنی عمل کی صورت نہ اختیار کرے تو شرمندۂ
وجود ہی نہ ہو۔ جمالیاتی قدریں محرک اور مہیج ہیں اور محرک و مہیج کی
حیثیت سے یہ قدریں صرف اسی ظاہری وجود کے ساتھ مختص
ہیں یعنی اس خارجی ہیأت کے ساتھ جو حواس پر ظاہر ہوتا ہے

اور من حیث ایک پیکر کے یا تو متحرک کر دینے والی جمالیاتی قدروں کا حامل ہوگا یا ان سے عاری۔ یا تو عمل فن لطیفہ کے زمرے میں داخل ہوگا یا نہیں۔ اور اس فیصلہ کا دارومدار تمام تر نوعیتِ پیکر اور ہیأت میں اُن قدروں کی موجودگی یا عدم پر ہے جو اوپر مذکور ہیں یعنی یہ قدریں اس ہیأت کی ہیں جو رو پذیر ہوتی ہے۔ مثلاً لغت کے چند الفاظ کی، جو لغت کے الفاظ کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک "رباعی" یا "سونٹ" کے پیکر میں رو برو ہیں۔ یا مکرانے کے سنگ مرمر کی جو لاکھوں من یا ہزاروں مکعب گز پتھر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک "عمارت" کی صورت میں جلوہ گر ہے۔ یا دس پندرہ فیٹ کینوس اور دو چار تولے رنگ و روغن کی جو ایک "تصویر" بنکر پیش نظر ہے۔ یا چند بے مفہوم، بے معنی، مہمل آوازوں کی جو "راگ" کی صورت میں سارنگی یا ستار سے نکل رہی ہیں۔ لغت کے تصحیح سے فصیح الفاظ جب تک فنکار ایک سینہ اور مقررہ قالب میں ڈھال کر نہ پیش کرے یعنی اُن کو ایک خاص ہیأت نہ دیدے وہ رباعی یا قطعہ کا لطف نہیں پیدا کر سکتے۔ اور جب تک فنکار لاکھوں من اور ہزاروں مکعب گز مکرانہ کو خطوط، ضخامت، سطح وغیرہ کی ایک منظم، متناسب، متوازن اور ہم آہنگ ہیأت میں نہ پیش کرے وہ جمالیاتی عمل نہیں۔ اور جب تک مختلف قسم کی مہمل آوازیں یعنی چند سُر ہم آہنگ ہو کر زمانی تنظیم کے ایک قالب میں ڈھل کر نہ کانوں میں پڑیں وہ "نغمہ" نہیں۔ ایک ہی احساس، ایک ہی جذبہ یعنی ایک ہی "خیال" الفاظ میں چند صورت سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ مگر پیش کرنے کی چند صورتوں میں سے ہر شکل جذبہ کو مجسم اور

متشکل کر دینے کے اعتبار سے مختلف منازل پر ہو گی۔ ایک سے اُس کا نقش صاف ابھر آئے گا۔ مثلاً حسرت یا شرم یا شوخی ٹپکتی ہو گی۔ اور ایک سے اس جذبے کی صورت کشی یا مطلق ہو ہی گی نہیں یا پھر دھندلی اور ناصاف سی ہو کر رہ جائے گی۔ ہیأت کو تخئیل کی اسی صورت گری سے تعلق ہے۔ کہ جو کیفیت فن کار کے پیش نظر ہو اُس کا وہ خاکہ کھینچ دے کہ وہ شکل آنکھوں میں گھوم جائے۔ ذی جسامت عملوں میں مثلاً اک عمارت یا بت میں ہیأت گری مہندسی شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ خطوط، سطح اور حجم وغیرہ۔ ایک بت ایک جسیم شئے ہوتا ہے اور اُسکی جسامت سینکڑوں چھوٹے بڑے خطوط کے ذریعہ ایک خاص شکل میں تراشی ہوتی ہے۔ آپ وہیں ایک چھینی چلا دیجئے خطوط کا نظام بدل جائے گا۔ سطحوں کا نظام بدل جائے گا۔ خاکہ بدل جائے گا۔ اور بت ہی "بگڑ" جائے گا۔ کیونکہ اُس کی ہیأت ہی بدل جائے گی۔ علیٰ ہذا القیاس کسی تصویر کو لیجئے اور مصور نے ناک اور آنکھیں مصور کرنے کیلئے جو خطوط بنائے ہیں اُنکو ذرا اور بڑھا دیجئے یا ذرا کم کر دیجئے۔ ناک اور آنکھوں کی ہیأت ہی بدل جائے گی۔ غرض بلا استثناء ہر فن میں صورت گری اور ہیأت طرازی ایک بنیادی اور اساسی فنّی ہے جسکی غرض حسی کوائف کو ایک خالص مستخلص، منیرہ، اور متعینہ شکل میں پیش کرنا ہے۔

اگر جبلت کا کوئی وجود ہے تو یہی قدر جبلی کہی جا سکتی ہے۔ اگر کوئی قدر غیر شعوری یا تحت الشعوری قرار دی جا سکتی ہے تو یہی قدر دی جا سکتی ہے۔ کیونکہ فنکار کا ہیأت کی نسبت آخری فیصلہ یعنی یہ کہ اب عمل مکمل ہو لیا درحقیقت شعوری نہیں ہوتا۔ یہ نہیں کہ دوران تعمیر میں وہ فکر کو مسلسل

استعمال نہیں کیے جاتا اور یہ نہیں کہ اُس کے عمل کا کوئی تجزیہ نہیں ممکن ہے
وہ اپنے فکر کو ضرور استعمال کرتا ہے اور اُس کے عمل کا آپ اور ہم عقلی تجزیہ بھی
کرسکتے ہیں۔ مگر اُس کا ہیأت سے آخر کار مطمئن ہو جانا یا نہ ہونا ایک اختیاری
فعل ہی نہیں۔ یہ احساس خود بخود غیر شعوراً ابھر آتا ہے۔ وہ یہ اطمینان آہستہ
پیدا نہیں کرتا بلکہ ایک منزل پر وہ مطمئن ہو جاتا ہے۔ فکر خوابیدہ نہیں رہتی۔
اور وہ رہنمائی کرتی رہتی ہے۔ فکر ہیأت کے تراشنے میں، تراشیدہ ہیأت کی
پرکھ اور تنقید میں، فیصلہ پر پہنچنے کی کوشش میں۔ مگر اُس کا آخری فیصلہ عقل
کی تشفی سے نہیں ہوتا بلکہ اوسکے تلاش ہیأت کے آسودہ ہو جانے سے۔
اُس کی عقل نہیں بلکہ اُس کا احساس آسودہ ہو جاتا ہے۔ اوس کا ہیجان
نکل چکتا ہے۔ اور اُس کی تشنگی ہیأت سے بجھ چکتی ہے۔ وہ ایک نامعلوم
شے کا متلاشی ہوتا ہے۔ اور وہ نامعلوم شے اُس کو مل جاتی ہے۔ فن کار
کسی معلوم ہیأت کے تراشنے اور رنگنے میں مصروف نہیں ہوتا۔ اوس
کے سامنے قبل سے کوئی معیار نہیں ہوتا جس کی وہ نقل اتارنا چاہتا ہو۔ وہ تو
ہیأت کی تلاش ہی میں ہوتا ہے۔ وہ تو جانتا ہی نہ تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے۔
وہ ایک ہیجان، اضطرار اور اضطراب کے عالم میں اُس سے نکل جانے کے لیے
ہاتھ پاؤں مار رہا تھا۔ وہ اس کے نکاس کی قبل سے تدبیر کہاں جانتا تھا۔
ہاں اُس کے پاس ایک ایسا قلب اور دماغ ضرور تھا جو عوام کے قلب و
دماغ سے دو خصوصیات میں ممیز تھا۔ ایک تو یہ کہ عام و شما کی طرح
اُس کا ہیجان، اضطرار اور اضطراب اُس کو پریشان اور منتشر نہیں کر دیتا۔
اور دوسرے یہ کہ اُس میں اپنے ہیجان و اضطراب کے نکاس کا ایک منظم
طریقہ بھی وضع کر لینے کا مادہ کسی طرح موجود تھا۔ مگر ان دونوں ممیزہ

خصوصیات میں سے کسی میں کوئی خاص ہیأت کا رُخ لینے کی طرف کہاں کچھ ایما اور اشارہ پایا جاتا ہے۔ دونوں کسی پیکر کا رُخ لینے کی طرف تو اشارہ کرتی ہیں مگر اس پیکر کی شکل و شباہت کیا ہوگی، وہ کیا مخصوص صورت اختیار کرے گا اس کا کہاں سراغ ملتا ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں کہ وہ احساس جو اس کا منبع ہوتا ہے وہ تو ایک مبہم، ناصاف، سیال کیف ہوتا ہے۔ اور یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ عمل اک مدت تک زیرِ تعمیر رہتا ہے اور دورانِ تعمیر میں احساس اور تخیل اور جابجا دستی برابر ایک دوسرے کو طرح طرح سے متاثر کرتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے طرح طرح متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ اور اس کا آخری ظہور کیا ہوگا خود فن کار پر بھی کھلا نہیں ہوتا۔ وہ کسی آخری ظہور کا پہلے سے فیصلہ کئے نہیں بیٹھا ہوتا بلکہ کوئی ہیأت آخری ظہور بن جاتی ہے۔ فکر اس کی پرکھ میں شریک ہوتی ہے۔ اس تک پہونچنے میں شریک رہتی ہے۔ مگر کسی ہیأت کا آخری ظہور بن جانا احساس کی مکمل تشفی اور اطمینان کا اک بے نشان و گمان ناگہانی ردِ عمل ہوتا ہے۔ عمل کی تعمیر کا رک جانا ایک حسیاتی ردِ عمل ہوتا ہے یعنی اس مقام پر پہونچ جانا جہاں اس کی صورت گری کا ذوق مطمئن ہو جاتا ہے۔ ردِ عمل کی تعمیر کا اچانک مکمل ہو جاتا ہے۔ اس تکمیل کا نقطہ وہیں پر ہوتا ہے جہاں پر فنکار کا ذوقِ جمال یعنی تناسب، توازن یا ربط اور ہم آہنگی وغیرہ کا احساس اپنے موضوعِ ہیأت میں بقدرِ ممکن بالیتا ہے۔ مگر یہاں پر یہ سوال پیدا ہو جاتا ہے کہ آیا فنکار کو اس کے علاوہ بھی اور کوئی بات پیشِ نظر رکھنا چاہیئے یا نہیں؟ یعنی ہیأت کو جمالی قدروں کے علاوہ بھی اور کسی قدر کا حامل ہونا چاہیئے یا نہیں؟ آپ

دیکھ چکے ہیں بعض فنون مثلاً بت تراشی اور مصوری ہیں اکثریت کا نظریہ اور رویہ دونوں یہ رہا ہے کہ موضوعہ ہیأت کو جمالیاتی قدروں کے علاوہ عینی تجارب اور مشاہدات سے بھی تطابق رکھنا چاہیئے یعنی ہیأت کو کسی عقلیہ تصور مثلاً "آدمی"، "کنول"، "پہاڑ"، یا اسی قسم کی خارجی اشیاء سے تشابہ اور مماثلت رکھنا چاہیئے۔ یعنی فنکار کی ہیأت کاری کا نصب العین ایک متعارف ہیأت وضع کرنا ہونا چاہیئے۔ یہ دراصل عمل کے مخیلہ اور نقلیہ ہونے کا سوال ہے۔ اور یہ درست ہے کہ بعض فنون میں مخیلہ اور نقلیہ کا فرق بہت جلد محسوس ہونے لگتا ہے اور بعض فنون میں عمل کی جامعیت اور افادیت تطابق کی وجہ سے بہت بڑھ جاتی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ہے کہ جمالیاتی حسن کے عریاں نظارہ کا موقع محدود ہو جاتا ہے۔

**۲۔ سلسلہ نظام:۔** یہ ہے تو دراصل ایک مثبت قدر۔ اور نفی، ضد اور تردید کی طور پر عمل میں داخل ہوتی ہے اور نہ نفی ضد اور تردید کے طور پر ابھرتی ہے۔ مگر عامۃً شاید نفی، ضد اور تردید کے طور پر زیادہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔ اردو شاعری کا زلف پریشان کا مضمون، زلفوں کی ایک غیر منظم صورت تو ذہن میں ضرور لا دیتا ہے۔ مگر ستم یہ ہے کہ وہاں زلف بہر رنگ محبوب ہی ہے۔ خواہ بگڑی ہوئی خواہ بنی ہوئی، مگر یہ محض اک اتفاق ہے۔ ورنہ بگڑی ہوئی شکلیں بالعموم پر لطف نہیں ہوتیں۔ سلسلہ و نظام سے یہ مطلب ہے کہ وہ افراد اور اجزا جن پر عمل مشتمل ہو وہ معشوق کی زلفوں کی طرح پریشان اور منتشر نہ ہوں۔ یا مثلاً وہ کیفیت نہ ہو جو ایک رباعی یا بند کی ترتیب بدل دینے اور

سلسلہ کو درہم برہم کردینے سے پیدا ہو جائے۔ غرض یہ قدر ایک سلسلۂ نظام مرتب کرنے اور اسکی موجودگی سے وابستہ ہے۔ ایک منظم اور منتظم سلسلہ بذات خاص ایک پرلطف کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی آسان سے آسان مثال پھولوں کا ایک گلدستہ یا موتی کا ہار ہے۔ یہ وہ مثبت کیفیت ہے جو فنکار پھولوں کو گلدستہ اور موتی کو ہار میں مبدل کرنے میں صرف کرتا ہے۔ اور گلدستہ اور ہار میں شہود محسوس بنا دیتا ہے۔ پھول وہی ہوتا ہے جو ٹوکرے میں انبار لگا تھا اور موتی وہی جو کشتی یا طشت میں بکھرا پڑا تھا۔ مگر اونکو ایک سلسلے ایک انداز اور ایک قرینے سے بٹھا دینے سے یعنی ڈھیر اور انبار کو ایک ہیأت میں مبدل کر دینے سے ایک مزید لطف کا سامان پیدا ہو جاتا ہے۔ جو انفراداً خود موتی اور پھول میں نہ تھا۔ پھول اور موتی کی ترتیب اور تنظیم نے ایک ہار اور گلدستہ پیدا کر دیا اور اس ہار اور گلدستہ کی دلفریبی اور دیدہ زیبی انکو ایک قاعدے سے بٹھا دینے سے آگئی۔ اگر آپ یہ سلسلہ توڑ دیں تو پھر ایک ڈھیر اور انبار سامنے لگ جائے گا۔ ایک مرکب جمالیاتی عمل مثلاً ایک نظم، یا تصویر، یا نغمے میں بھی یہی ہوتا ہے کہ احساسی، حسیاتی، جذباتی اور نفسی عنصر یعنی مشتملات ومحتویات پھول اور موتی کی طرح بکھرے ہوتے ہیں۔ مگر پھول کے ڈھیر اور موتی کے انبار کی طرح غیر منظم اور غیر منتظم۔ اونکو منظم کرکے ایک سلسلۂ نظام کا قائم کرنا فنکار کی فنی صلاحیتوں میں ایک اہم ترین صلاحیت ہے۔ اور اسکے تخیل کی پرورد گاری پر ایک سنگین تقاضا ہے۔ آپ شعر کے الفاظ کا سلسلہ بدل دیجئے۔ اس کا اثر بدل جائے گا۔ تاج محل میں جسامتوں کی ترتیب بدل دیجئے۔ وہ تاج محل

ہی نہیں رہے گا یعنی اگر الفاظ اور گنبد و برج و مینار من وعن وہی ہوں
جب بھی۔ کیونکہ وجہ لطف تو خود لغت کے الفاظ اور برجیاں اور مینارے
نہیں، بلکہ وہ سلسلہ، وہ نظام اور حسن ترکیب ہے جس سے وہ آراستہ
اور پیراستہ ہوکے، لغت کے الفاظ، اینٹ اور پتھر سے ایک شعر اور تاج
محل کی ہیأت میں مبدل کر دیے گئے ہیں۔ انھیں رنگوں، انھیں
سُروں اور انھیں پتھروں کے ٹکڑوں سے طرح طرح کی شکلیں بنائی
جا سکتی ہیں۔ بعض فنکارانہ ہوں گی۔ بعض عامیانہ۔ بعض ادنیٰ خوبصورت
حامل۔ بعض بغایت لطیف۔ مگر ہر ٹکڑے کو سلسلہ وار منتظم کرنا اور اسکو ایک
سلسلۂ نظام بنا دینا ایک فنکارانہ عمل ہے۔ جو اس وجہ سے لطف پرور
ہو جاتا ہے کہ دیکھنے والے کے تخیل کا ایک جاذب توجہ مستدق نقطہ قائم
ہو جاتا ہے یعنی سارے مختلف اجزا تخیل کو بس ایک طرف مبذول کر دیتے
ہیں۔ غیر منتظم شے میں یہ قدرت نہیں ہوتی۔ یہی یعنی کہ ہر جزو سے تحریک
میں آئے ہوئے تخیل کا کوئی مشترکہ مرکز نہ رہے وہ اسکو منتشر، پراگندہ اور
پریشان کر دیتا ہے۔ وہ اسکو مختلف طرف رجوع کر دیتا ہے اور کسی متعلقہ
طرف مبذول ہی نہیں کرتا جہاں یہ اجزائے پریشان ایک متحدہ اثر کی
صورت میں نمایاں ہو سکیں۔ ایک منتظم عمل سے ابھرے ہوئے تخیل کے
سلسلے کی طرح وہ مستدق خطوط کے قاعدے پر کسی نقطہ پر مل نہیں
جاتے۔ بلکہ غیر مستدق خطوط کی طرح پریشان رہ جاتے ہیں۔ اور
پریشانی باعث بدنظمی ہے۔ اور اجزائے پریشان کا سمٹ کر یکجا ہو جانا باعث
لطف توازن ہے۔ سلسلے میں آپ دیکھیں گے کہ ایک عمل میں کوئی ضرور
نہیں کہ سلسلہ نظام قائم کرنے کیلئے کوئی واحد مرکزی نقطہ قرار دیا جائے۔

بلکہ توازن چند مرکز قائم کرنے کے بعد خود ان متعدد مرکزوں کے مابین
قائم کیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ ایک مشکل اور پیچیدہ ترکیب ہے۔ بالعموم کوئی
ایک قدر اتنی نمایاں کر دی جاتی ہے کہ نظریں صاف طور سے اُس طرف
مڑنے لگیں۔ مثلاً لینڈ اسکیپ میں عام طور پر یہ طریقہ مروج ہے کہ دور
پر روشنی کا ایک جاذب نظر اور توجہ کش نقطہ ہوتا ہے۔ دائیں بائیں
درختوں، عمارتوں یا اس قسم کی جسامتوں سے دیکھنے والے کی نظروں
کو گویا گھیرتے ہیں اور وہ حد بند ہو کر اُس روشن ترین یعنی مرکزی مقام
پر پہونچ جاتی ہیں۔ وہ نقطہ مرکزی اس اعتبار سے ہوتا کہ وہی نظروں
کو اپنی طرف کھینچ لیتا ہے اور نظر کے سارے تار وہاں پر آ کر مل جاتے
ہیں۔ یہ نقطہ ایک اور طرح بھی مرکزی قرار دیا جا سکتا ہے۔ روشنی کے
نقطوں کے مابین اور اور طرح کے رشتے اور تعلق بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً
تناسب کے۔ مگر یہاں نہ توازن سے بحث ہے نہ تناسب سے بلکہ ایک
ایسا مرکز قائم کر دینے اور قائم ہو جانے سے جو تخیل کو اپنی طرف کھینچے
اور جہاں پر اجزائے عمل سے جو چھوٹے چھوٹے ردعمل کا سلسلہ ابھرا ہے وہ
شیرازہ بند ہو جائے۔ جیسے لینڈ اسکیپ میں دور والے روشن ترین مقام
پر یا ایک شعر میں ایک مجوزہ جذبے یا اثر پر۔ اگر شعر کے الفاظ کا نظام
کسی مرکزی نقطے کے قائم کرنے میں کوتاہی کرے تو جمالیاتاً ناقص ہے۔
خواہ قواعد سے کیسا ہی درست ہو۔ اور جمالیاتاً روا اور درست ہے
گو قواعد سے غلط ہو۔ غرض سلسلے اور نظام ایک اہم اور مستقل جمالیاتی
قدر ہے جس کے خاص اپنے تقاضے ہیں۔ اور یہ تقاضے گاہ بعض غیر
جمالیاتی تقاضوں سے ٹکرا بھی جاتے ہیں۔ اور جہاں غیر جمالیاتی قدریں

غالب آجاتی ہیں وہاں سلسلہ کمزور پڑ جانے کی وجہ سے مرکز نہیں قائم ہوتا۔ تمام منفرد تاثرات یکجا نہیں ہونے پاتے اور منتشر ہو جاتے ہیں۔ اور عمل ناقص رہ جاتا ہے۔

۳۔ تناسب: ۔ ہر ہیأت جو چند افراد پر مشتمل ہو اُسکے وضع کرنے میں ایک مرحلہ پیش آتا ہے کہ آخر ان افراد کو مثلاً نغمے میں مختلف سروں کی آوازوں کو، یا بت میں اُسکے اعضا کی جسامتوں کو، یا تصویر میں روشنی کے مدارج کو، یا عمارت میں بلندی اور عرض وطول کو، آپس میں کس طرح نسبت دی جائے۔ ایک سُر کو دوسرے سُر سے کیا نسبت ہے؟ دونوں کے درمیان کیا فصل قائم کی جائے؟ یا ایک انسان کے بت کے اعضا میں باعتبار جسامت کیا ربط ہے؟ اگر بازو دو فیٹ لانبے ہیں تو گولائی کس قدر ہو اور پھر خود قد کتنا قائم کیا جائے؟ غرض ہر فن میں مشتملہ افراد کے مابین ایک نسبت قائم قرار دینے کا سوال پیدا ہوتا ہے۔ فلسفیوں کے نزدیک تو یہ نسبتیں آفاقی، ازلی اور ابدی ہیں۔ اور سوال ان کے کسی طرح دریافت کر لینے کا ہے۔ بالعمل یہ تناسبات بالکل جداگانہ اور مختلف ہیں۔ مثلاً یونانیوں نے انسانی اعضا اور قد و قامت کا ایک مثالی تناسب قائم کیا۔ اسی طرح انھوں نے عمارتوں کیلئے بھی ایک مثالی تناسب وضع کیا۔ یہی تناسبات بالعموم مغرب میں مروج تھے۔ اسی طرح ہندوستانی بت تراشوں نے اور مہندسوں نے بھی نسبتیں قائم کیں جو بالعموم ہندوستان میں مروج ہیں۔ ہمیں یہاں پر ان تناسبات کے تفصیلی مقداری خصوصیات سے بحث نہیں۔ خواہ وہ کچھ ہوں۔ بحث صرف یہ ہے کہ کوئی نہ کوئی نسبت ضرور قائم کرنا پڑے گا۔ مثلاً اوپر

کی لینڈ اسکیپ والی مثال میں اک نقطہ کو " روشن ترین " مانا گیا ہے۔
ظاہر ہے کہ تصویر کے پردے پر کا کوئی نقطہ روشن ترین جب قرار پا سکتا
ہے جب اور نقطے اس سے کم روشن ہوں۔ گویا ایک نقطہ حوالے کا ہوتا
ہے اور اسی حوالے کی قدر کے اعتبار سے سارے مقادیر وضع کئے
جاتے ہیں۔ مثلاً ہندوستانی موسیقی میں حوالے کا سُر کھرج ہے۔ یہ
سب سے نیچا سُر ہے۔ درجہ بدرجہ سُر اونچے ہوتے جاتے ہیں۔ یہاں تک
کہ نکھاد تک پہونچ جاتے ہیں جو اخیر داں سُر ہے۔ نغمے میں جتنی آوازیں
نکلیں گی وہ بلندی اور پستی کے اعتبار سے ایک خاص مقررہ تناسب
میں واقع ہونگی۔ حوالے کے مقام سے گھٹا بڑھا ایک مجوزہ پیمانے پر ہوتا
ہے۔ اس اتار چڑھاؤ کی دو عملی ترکیبیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس کی
مقدار کسی مقررہ مقدار میں بڑھے اور دو متواتر مقداروں کے درمیان
فصل مساوی رہے۔ مثلاً ۴، ۶، ۸، ۱۰ کہ ہر دو متصلہ عدد کے درمیان
ایک مساوی مقدار دو کا فصل ہے۔ اور دوسری ترکیب یہ ہو سکتی ہے
کہ درمیانی فصل مساوی نہ ہو۔ مثلاً ۲۴، ۲۷، ۳۰، ۳۲، ۳۶۔ غرض ہر
عمل میں کوئی شئے حوالہ کی ہوتی ہے۔ اور تناسب کا یہ مفہوم ہے کہ حوالہ
کی کوئی شئے موجود ہو اور تمام اشیا اس سے مقداراً مربوط ہوں۔
حوالہ کی شئے سے عمل کے اور کتنے افراد مربوط ہوں گے یہ عمل کی نوعیت اور
پیچیدگی پر ہے۔ مثلاً محض، سطح یا رقبہ دکھلانے میں صرف لانبائی اور
چوڑائی کے درمیان معمولی کواڑ اور کھڑکی کے پٹ اور دیواریں وغیرہ
اس قسم کی غیر پیچیدہ ترین مثالیں ہیں۔ جسیم چیزوں میں اک اور سمت کی افزائش
ہو جاتی ہے جو کہیں موٹائی کہیں گہرائی اور کہیں بلندی بن جاتی ہے۔ مثلاً

ایک کمرے کو اندر سے دیکھتے ہیں۔ کہ جس میں طول، ارض اور بلندی کی
تین نسبتیں مربوط ہوتی ہیں۔ ہر عمارت دراصل خلائے بسیط میں ایک مکعب
ہے جو اندر سے خاص خاص نسبتوں سے کھوکھلا کر دیا گیا ہے اب اگر کمرے
کے اندر کی اور چیزوں کو لے لیا جائے تو ہر ہر تکلف کی شے کی افزائش کے
ساتھ نسبت قائم کرنے کا ایک اک نیا مرحلہ آتا جائے گا۔ خلاؤں اور
بھری ہوئی جگہوں میں، محرابوں کے پھاندا اور بلندی میں، کارنس کی چھت
سے فصل، چوڑائی اور گولائی میں وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح ایک تصویر
میں روشنی، جسامت، رنگ وغیرہ متعدد درجوں، متعدد مقداروں اور
متعدد رقبوں میں واقع ہوتی ہیں، اور ہر کے درمیان نسبت قائم کرنے کا
اک بہت پیچیدہ سوال آجاتا ہے۔ گو بعض نسبتیں قبول عام اور رواج
عام کا درجہ پاکر متعین اور منجمد ہو گئی ہیں اور گویا خود مستقل قدریں بن گئی ہیں۔

۴۔ ہارمنی :- یہ لفظ متعدد معنوں میں مستعمل ہے اور مغربی موسیقی
میں ایک خاص محدود اصطلاحی معنی میں بھی مستعمل ہے۔ مگر یہاں صرف
اس عام معنی میں استعمال کیا جا رہا ہے جو روزمرہ کی بول چال میں
میل کھانے کے الفاظ سے ادا ہوتا ہے۔ یعنی عمل کے منفرد اجزا آپس
میں میل کھاتے ہوں، ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں، اور ان کے
مابین مکمل مطابقت ہو، "من چہ سرایم و طنبورہ چہ سراید" کی سی کیفیت
نہ ہو۔ خود مغربی موسیقی میں بھی اپنے مخصوص اصطلاحی معنی کے ساتھ ساتھ
یہ لفظ اس عام معنی میں بھی مستعمل ہے، اور تصویری میں رنگوں کے آمیزے
کے امتزاج کیلئے مستعمل ہے۔ بعض آوازیں بعض آوازوں سے
میل نہیں کھاتیں۔ اور بعض رنگ بعض رنگوں سے میل نہیں کھاتے۔

بخلاف اسکے بعض آوازیں بعض آوازوں کے پہلو بہ پہلو اور لطف زا ہو جاتی ہیں۔ اور بعض رنگ اور رنگوں کے پہلو بہ پہلو اور کھل جاتے ہیں۔ پھولی ہوئی شفق، کھلے ہوئے دلوکیں اور سبزی، اور رس چوستی ہوئی تیتریوں میں فن کار قدرت کی رنگ آمیزی کس نے نہیں دیکھی ہے۔ گہرے رنگ ہلکے پڑتے پڑتے کسی اور رنگ میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ گہرا عنابی گہرے سرخ کے پہلو بہ پہلو آکر ایک دوسرے کی لطافت کو تقویت پہونچاتے ہیں۔ بازاروں میں ہلکی پیازی رنگ سے لیکر خون کبوتر جیسی سرخ لپ اسٹکلیں بکتی ہیں اور بتان طناز اپنے ہونٹھوں اور رخساروں کے رنگ کی مناسبت سے ان میں سے بڑے ریاض سے کوئی موزوں رنگ چن لیتی ہیں۔ آپ جب اپنے سوٹ کے ساتھ کوئی ٹائی انتخاب کرنے میں ایک منٹ تامل کرتے ہیں تو در اصل ہارمنی کا ایک مسئلہ طے کرتے ہوتے ہیں۔ ایک نقاش اپنے خاکوں اور نیرنگوں میں رنگ بھرنے میں اسی قسم کا مگر اس سے بہت زیادہ پیچیدہ اور نازک مسئلہ حل کرتا ہوتا ہے۔ موسیقی، بالخصوص جدید مغربی موسیقی میں یہ مسئلہ بہت زیادہ لطیف، نازک اور پیچیدہ ہو گیا ہے۔ وہاں ناہم آہنگ اور بظاہر بے جوڑ آوازوں کو بھی حکمت عملیوں کے زور سے کھپا دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ پہلے بے جوڑ اور ناہم آہنگ سروں کے لے آنے کا مواد فراہم کرتے ہیں کہ اُس کا ناہم آہنگ عنصر کمزور پڑ جائے اور دب جائے۔ اور اس طرح کی زمین تیار کر لینے کے بعد اُس کو موقع سے لے آتے ہیں اور پھر اُسی تکلف اور اہتمام سے اوس کے بے جوڑ اور کباب میں استخوانی کیفیت کو زائل کرتے ہیں۔ اِنہی کے دقیق مشکل اور پیچیدہ مسائل جس قدر حالیہ مغربی موسیقی میں پیدا

ہوتے ہیں غالباً اور کسی دوسرے فن میں نہیں پیدا ہوتے۔ اور بعض پرانے طرز کے ماہرین کا خیال ہے کہ موجودہ فنکاروں نے بہت سے مسائل کو ناحل شدہ یونہی چھوڑ دیا ہے۔ اسٹراونسکی وغیرہ پر زیادہ تر اسی قسم کے اعتراضات ہیں۔ اس چھوٹے سے بیان میں اس مختلف فیہ بحث میں پڑ جانے کی گنجائش نہیں، اور نہ وہ اس تکنیکی بحث میں الجھنے کا موقع ہے۔ آپ ہارمنی کے مسئلہ کو روزمرہ کی زندگی کے مسائل کے لحاظ سے اعتبار سمجھ لیں کہ جب کسی مرکب شئے کی ترکیب میں مختلف اجزا رلائے جائیں گے تو ایک سوال ان اجزائے ترکیبی کے مابین میل کھانے کا بھی قدرتاً پیدا ہوگا۔ ہر عورت ہر رنگ کی لب اسٹک اور غازہ بلا امتیاز نہیں استعمال کر بیٹھ سکتی۔ اور نہ ہر سوٹ کے ساتھ ہر ٹائی بلا تکلف استعمال کر دے سکتے ہیں۔ جسکو ہم مذاق سلیم کہتے ہیں وہ انتخاب کا ایک مسئلہ لا کھڑا کر دیتا ہے۔ اور یہی مسئلہ فنون لطیفہ میں ہارمنی کے مسائل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

۵۔ ردم:- ردم کو در اصل حرکت اور چال سے تعلق ہے یعنی جو وسیلہ استعمال ہو مثلاً آواز یا حرکت یا جسامت یا روشنی یا خط وہ عمل کے دوران میں ایک تواتر کے ساتھ ظہور پذیر ہو۔ اور یہ تواتر ایک مقررہ اصول کے مدنظر باقاعدہ ہو۔ شاعری میں ارکان، اوزان اور بحریں اسی قدر کے متشکل کرنے کی یا ظہور کی حکمت عملیاں اور ترکیبیں ہیں۔ یعنی کہ اصوات ایک مقررہ ڈھانچے پر تواتر کے ساتھ ابھریں۔ مثلاً ایک مقررہ رکن بار بار تواتر کے ساتھ آتا ہے یعنی ایک خاص انداز سے مرتبہ آواز بار بار کانوں میں پڑتی ہے۔ اور ایک صوتی اثر پیدا

کرتی ہے۔ مثلاً عروض کے ایک رکن "مفاعیلن" میں حروف کی تعداد اور
عراب کی ترتیب یعنی صوت ایک خاص طرح پر مرتب ہے۔ اور ایک
دوسرے رکن "فعِلاتن" میں حروف کی تعداد اور اعراب یعنی صوت اور
طرح پر مرتب ہے۔ اسی طرح کے ارکان یعنی اصوات کی ترتیب کی تکرار
سے بحریں بنتی ہیں۔ جن میں اس طرح کے مرتبہ مجموعے ایک خاص طرح پر
مرتب ہوتے ہیں۔ اور ایک خاص صوتی اثر پیدا کرتے ہیں مثلاً بحر ہزج میں
"مفاعیلن" میں اصوات کی جو مرتبہ شکل ہے وہ مکرر چار بار آتی ہے۔
مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن۔ اور ایک دوسری بحر رمل میں فعِلاتن
میں جو شکل مرتبہ ہے وہ چار بار متواتر آتی ہے۔ فعِلاتن، فعِلاتن، فعِلاتن،
فعِلاتن۔ یا گاہے تنوع کے طور پر آخر رکن یعنی آواز میں سے کچھ ٹکڑا حذف
کر کے فعِلاتن، فعِلاتن، فعِلاتن، فعِلن کی ذرا مختصر صورت میں مبدل
کر لیتے ہیں۔ آپ دونوں بحروں کے ارکان زبان سے بار بار دہرائیں تو
دیکھیں گے کہ پہلی بحر میں زبان کی حرکت رک رک کر ہوتی ہے بخلاف
تیسری کے اُس میں زبان تیز چلتی ہے اور آخر میں تالو سے ٹکرا کر رک
جاتی ہے یعنی شعر پڑھنے کے دوران میں آوازیں ایک باقاعدہ تواتر
کے ساتھ نکلتی ہیں۔ آوازوں کی رفتار میں تیزی یا رکاوٹ کو آپ کے
پڑھنے کی رفتار کی تیزی سے تعلق نہیں۔ بلکہ خود ترتیب کے اصول کا نتیجہ
ہے۔ پہلی بحر میں اوزان کا وہ مرتبہ مجموعہ جو متواتر آرہے گا وہ اپنی ترتیب
ہی کے اعتبار سے اس طرح کا ہے کہ آوازیں ذرا تھم تھم کر نکلیں۔ اور
تیسری میں اس طرح کا کہ آوازیں جلدی جلدی نکلتی آئیں آپ چاہے
کسی رفتار سے پڑھیں یہ داخلی رکاوٹ اور ڈھلک قائم رہے گی۔

موسیقی اور رقص میں بھی بعینہ یہی ترکیب ہوتی ہے یعنی سکون و حرکت کے باہمی تعلق کو طرح طرح سے مربوط کرتے ہیں۔ آواز اور حرکت کی لئے یعنی چال اور زمانی وقفہ مقرر و متعین ہوتا ہے۔ اور آواز و حرکت تواتر کے ایک متعینہ قالب میں ڈھل کر نکلتی ہے مختلف سر دراصل مختلف قسم کی آوازیں ہیں۔ یہ مختلف قسم کی آوازیں ایک باقاعدہ داخلی ترتیب کے ساتھ متواتر کانوں میں پڑتی چلی جاتی ہیں چند طرح کی آوازیں یعنی ایک متعینہ راگ کسی تال یعنی آواز اور سکون کی باہمی زمانی ترتیب کی ایک مقررہ شکل میں بندھا ہوتا ہے یہ تال یعنی آواز و سکون کی باہمی زمانی ترتیب بہت گونا گوں طریقوں پر مرتب کی جا سکتی ہے مثلاً آپ ہارمونیم کی سُروں پر تین تین بار انگلیاں چلا کر دم لیں، اور صرف دو دو بار چلا کر دم لیں اور صرف ایک ہی بار چلا کر ساتھ ساتھ دم بھی لیتے جائیں تو آوازوں کی اپنی داخلی نمادت کے اعتبار سے مختلف شکلیں بن جائینگی۔ اور کانوں میں ہر شکل اور اور طرح سے اپنی اپنی ممیزہ شکلوں میں محسوس ہوگی۔ نغموں میں آوازیں یعنی سر اسی طرح کی مقررہ شکلوں میں باندھ دیئے جاتے ہیں اور اس مقررہ ڈھانچے اور شکل میں بندھی ہوئی آواز تواتر کے ساتھ کانوں میں پڑتی رہتی ہے۔ رقص میں حرکات کو اسی طرح کے قالبوں میں ڈھال دیتے ہیں۔ اور حرکات کا ایک معینہ پیٹرن تواتر کے ساتھ نظروں کے سامنے پے بہ پے آتا رہتا ہے۔ ان دونوں فنون میں تال تواتر ہی کا لطف پیدا کرنے کیلئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اسی طرح مصور بھی جب کوئی خط کھینچتا ہے تو خط کی چال میں یعنی خط کھینچنے کے درمیان ہاتھوں میں ایک باقاعدہ حرکت ہوتی ہے۔ آپ خود ایک

حلقہ دار خط کھینچیں اور اس کی کوشش کریں کہ حلقوں کے اوپر کے
محرابوں کی بلندی کی، اور نیچے کی قوسوں کے دائروں کی عمق کی، درمیانی
فصل سارے خط بھر میں مساوی واقع ہو۔ [illegible] ایک ایسے
خط میں تواتر کی قدر صاف نمایاں ہوگی۔ اسی طرح کسی تصویر میں اگر
تین چار پودے یا جانور یا اور کسی طرح کی جسامتیں برابر فصل پر برابر
مقدار کی بنائی جائیں تو تواتر کی قدر ابھر آئیگی۔ اسی طرح عمارتوں میں بھی
متعدد فصیل پایوں، محرابوں، برجیوں یا مناروں یا صرف خلاؤں اور
جگہوں کے توسط سے اس قدر کو نمایاں کرتے ہیں۔ اب خواہ انسان
کا خود نفس تواتر کا تشنہ ہو اور اس کا تقاضہ کرتا ہو خواہ آوازوں حرکتوں
اور جسامتوں کا تواتر کے ساتھ باقاعدہ واقع ہونا ایک ردعمل ابھارتا
ہو مگر باقاعدہ تواتر اور پر لطف ردعمل میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اور
دونوں لازم ملزوم ہیں اور خواہ تواتر کانوں کے ذریعہ محسوس ہو خواہ
آنکھوں کے۔ اور خواہ آواز جیسی لطیف اور غیر مادی وسیلے کے ذریعے
محسوس ہو خواہ فصیل پایوں جیسے جسیم و عظیم جسامتوں کے ذریعے اور خواہ
ایک حسین دوشیزہ کے گوشت و پوست و عضلات کے کساؤ، تناؤ اور
ابھار میں مشہود ہو۔ خواہ ایک بدصورت بوڑھی کبڑی کا رنگ میں صرف
اور خطوط کے ردھم کا فرق ہے۔ اس میں خطوط اور جسامتوں کا ردھم اور
ہے اس میں اور۔ اس کے بت اور تصویر میں وہ ردھم ہوگا۔ اور اس کے
بت اور تصویر میں یہ۔ اس کے بت اور تصویر میں خطوط اور جسامتیں اور
طرح مرتب ہونگی اس کے اور طرح۔

۶۔ "بیلنس"، یا توازن: عمل میں اس قدر کی نمود یوں ہوتی ہے

لہ: کے گوشت و پوست و عضلات کی ڈھیل جھول، اور لچک میں حسین دوشیزہ اور لولی

کہ اُس کے مختلف اجزا گویا ترازو پر چڑھے ہوئے ہیں اور ڈنڈی بالکل برابر ہے۔ مثلاً اگر ایک لینڈ اسکیپ کے پیش منظر میں ایک طرف کوئی جھاڑی آگئی ہے تو دوسری طرف مقابل میں چٹان ہو، تاکہ جسامتیں ہم پلہ ہو جائیں۔ یا اگر کہیں پر روشنی کی کسی کیفیت کی نمائش کیلئے پردے پر کوئی رنگ بھرا گیا ہے تو کسی اور طرف سایہ کی کسی کیفیت کے مطالعہ کیلئے روشنی کے رنگ کے مقابل کوئی اور رنگ بھرا ہوا ہے۔ اسی طرح بڑی بڑی عمارتوں میں منارے اور کنگرے مناسب مقامات پر نصب کرتے ہیں۔ گویا پلڑوں پر باٹ چڑھاتے ہیں کہ ڈنڈی برابر ہو جائے۔ بالعموم جواب اور مقابل کی چیزیں لاکر توازن کا تقاضہ پورا کیا جاتا ہے مگر کبھی مرکز ثقل بہت پرپیچ طریقوں سے قائم کیا جاتا ہے اور جسامتوں کی تقسیم اور بٹھان بہت دقیق ہوتی ہے۔ توازن قائم کرنا بظاہر جسقدر آسان معلوم ہوتا ہے درِ اصل اس قدر آسان نہیں۔ غزل جیسی صنف میں بھی توازن کا سوال اپنی سہل صورت میں رونما ہوتا ہے۔ فنکار کا الفاظ، محاورات یا صنایع کے ساتھ شغف اور غلو توازن کو بگاڑ دیتا ہے۔ کسی لفظی رعایت کی کشش، کسی محاورے کی دلکشی اور کسی دقیق صنعت کی دل آویزی دامن دل کے حق میں خار کا حکم اختیار کرلیتی ہے۔ اُس کے کھپا دینے کی گدگداہٹ یا برت دینے کی ترغیب اس قدر غالب آجاتی ہے کہ دامن توازن ہاتھوں سے چھوٹ جاتا ہے۔ اور پلہ انکے بوجھ سے ایک طرف جھک جاتا ہے۔ ادب کے اور اصناف میں یا ایسے عملوں میں جو بہت سے اجزا پر مشتمل ہوں یہ دقت اور بڑھ جاتی ہے کیونکہ فنکار بالقوی کسی قدر کا دالہ وشیدا ہوتا ہے۔ اور اس کا طبعی رجحان

اور غلو اس قدر کے پلے کو گراں کر دینے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ اور یہ نفسیاتی غلو عمل میں دخیل ہو کر اُسکے توازن کو بگاڑ دیتا ہے! اور اُس میں بالفاظ میر انیس "مگر ہم نے پلہ گراں کر دیا" کی کیفیت آجاتی ہے۔

۷۔ تنوع :۔ بالعموم تنوع سے مراد چند قسم کے افراد ہوتے ہیں۔ مثلاً دستر خوان پر چند طرح کے کھانے، کمرے میں چند میل کے سامان، یا الماری میں رنگ رنگ کے ملبوسات۔ مگر جمالیات میں اس لفظ کی دلالت تھوڑی سی بدلی ہوئی ہے۔ وہاں ذہن میں متعدد افراد نہیں ہوتے۔ بلکہ ایک واحد فرد ہوتا ہے۔ اور تنوع چند افراد میں نہیں ڈھونڈھا جاتا بلکہ ایک ہی فرد کے مشتملات میں یعنی تنوع سے مراد یہ ہے کہ فرد اجزا پر مشتمل ہو اور فرد کا چند اجزا پر مشتمل ہونا ہی تنوع ہے۔ اس نقطۂ نگاہ کی اہمیت آپ اُس اختلاف سے سمجھئے جو ایک واحد سُر اور ایک واحد رنگت کے جمالیاتی قدر کے ہونے اور نہ ہونے کے مسئلہ پر قائم ہے۔ ظاہر ہے کہ واحد سر اور واحد رنگت میں تنوع کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ چنانچہ ایک گروہ بلکہ غالب گروہ انکو کسی جمالیاتی قدر کے حامل ہونے کا اہل نہیں مانتا۔ اسکے نزدیک جمالیاتی قدر کا حامل ہونے کیلئے متنوع عنصر کی موجودگی ایک جزو لاینفک ہے۔ جمالیات کے قدرے بڑے دائرے سے ہٹ کر فنون لطیفہ کے ذرا چھوٹے دائرے میں یہ بحث کھڑی ہی نہیں ہو سکتی کیونکہ آپ دیکھ چکے ہیں کہ فنون لطیفہ کا ہر عمل چند اجزا پر مشتمل ہوتا ہی ہے نغمہ میں چند سر ہوہیں گے۔ اور چند سُر ہوتے ہی توازن، تناسب، ہارمنی، اور ردم وغیرہ کے مسائل خود بخود پیدا ہو جائیں گے۔ اور

نغمے کا تنوع انھیں قدروں سے وابستہ اور انھیں قدروں کا زائیدہ ہے۔ چنانچہ حسن کی تعریف کے بیان میں اُس کے متعلق ایک بیان آپ یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ وہ چند طرح کے احساسات کو یکدم چھیڑ دے سکے اور مطمئن کر دے سکے، مثلاً نغمے سے توازن، تناسب، ہارمنی، اور ردم وغیرہ کے احساسات یہ یک دم مرتعش اور مطمئن ہو جاتے ہیں۔ اور اسی طرح کا ایک مرکب تاپیچیدہ اور بسیط ردعمل ایک تصویر یا بت، عمارت، نزمیہ اور ہر دوسرے عمل کے روبرو ابھرتا ہے۔ تنوع سے مراد عمل کا اسی طرح کی اہلیت سے معمور ہوتا ہے۔ اور یہ جب ہی ممکن ہے جب عمل چند اجزا پہ مشتمل ہو۔

۸۔ وحدت: جنس کے اعتبار سے تنوع کی ضد اور اثر کے اعتبار سے اُس کی تکمیل اور آخری منزل ہے۔ یعنی اجزا تو ہوں مگر آپس میں اس طرح مربوط اور شیر و شکر ہوں کہ کوئی واحد مرکب اور بسیط ردعمل ابھر سکے۔ مثلاً ایک تمثیل یا رزمیہ میں متعدد واقعات مذکور ہوتے ہیں۔ اور ہر کا اپنا اپنا علیحدہ علیحدہ ایک مخصوص اثر ہوتا ہے۔ وحدت کا یہ تقاضا ہے کہ یہ سارے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات آپس میں مل کر ایک وسیع تر اور مکمل اثر ابھاریں۔ نغمے کے توازن، تناسب، ہارمنی اور ردم کے ذاتی اور انفرادی تاثرات کی چھوٹی چھوٹی کڑیاں مل کر ایک مکمل زنجیر وضع کریں اور ایک مربوط زنجیر میں مبدل ہو جائیں۔ ایک رزمیہ پڑھ کر یا تمثیل دیکھ کر اُس کے منفرد واقعات اور منظروں کا صرف علیحدہ علیحدہ ہی اپنا اپنا مخصوص اثر نہیں بلکہ ساری رزم یا تمثیل کا ایک واحد مرکب و بسیط اثر ابھرنا چاہیئے۔ وحدت کا تقاضہ یہ ہے کہ چھوٹے

چھوٹے منفرد تاثرات اپنے چھوٹے چھوٹے منفرد تاثرات کھودیں۔ اپنی انفرادیت کو فنا کردیں۔ اور کسی بسیط اثر کی تعمیر میں صرف ہوجائیں۔ اجزا کے انتخاب اور ترتیب کی تعریف یہ ہے کہ وہ ملکر ایک کل احساس ابھار دیں۔ یہ کل کا احساس ابھار دینا اور ابھرآنا ہی اجزا کا فرض منصبی اور ان کے بامحل ہونے کا معیار و مقیاس ہے۔ وہ اس لئے آگئے ہی ہیں اور لائے ہی جاتے ہیں کہ اپنی انفرادیت کھوکر ایک واحد شئے تعمیر کردیں۔ اور عمل سے باہمہ تنوع ادسکے ایک کل ہونے کا احساس ابھر رہا ہو۔

یہی آٹھ دس قدریں وہ قدریں ہیں جو کسی شئے میں واقع ہوکر اس کو حسین بنادیتی ہیں۔ اور حسن سے متصف ہونے پر وہ ایک فنی عمل ہوجاتا ہے۔ مگر مختلف اقوام میں انکی داخلی ترکیبیں بالکل دگرگوں ہوتی ہیں۔ اور مختلف اقوام کا مذاق نہ صرف داخلاً دگرگوں ہے بلکہ حس کی ذکاوت کے اعتبار سے بھی مختلف مدارج پر ہے۔ بعض تناسب کے احساس میں ذکی تر ہے۔ بعض روم کے۔ اور بعض آرڈر یا وحدانیت کے۔ بعض تو موسیقی تشنگی مقابلۃً ذرا نیچی ہی منزل پر آسودہ ہوجاتی ہے اور بعض کی ہل من مزید کا تقاضہ کرتی ہے۔ چین کے درجۂ دوم کے مصور تصویروں کے خطوط میں جس روم کا تقاضہ کرتے ہیں وہ مغرب کا درجہ اول کا مصور کبھی نہیں کرتا۔ ہندوستانی مذاق نغموں کی تال، لے، حسن، نزاکت اور لطافت کا تقاضہ کرتا ہے وہ مغربی مغنی کے تقاضوں سے بدرجہا شدید ہے۔ اور تناسب کو جس منزل پر یونانیوں نے پہونچادیا وہ آپ اپنی نظیر ہوکر رہ گیا۔ مشرق کی جزرسی اور تفصیل سے انہماک مغرب کے تقاضائے وحدانیت کا ساتھ نہیں دے سکتی۔ اور مغرب کا وحدانیت کے ساتھ غلو،

جزو اور تفصیل کو مشرق کے معیار تک نہ پہونچا سکا۔ تقاضوں، مذاقوں اور افتاد طبع کا اختلاف دونوں جگہوں کے عملوں میں صاف صاف منعکس ہے پہلے دونوں ایک دوسرے کے آنکھوں میں ہیچ مقدار تھے اب دونوں کی آنکھیں روشن ہو رہی ہیں اور آپس کی قدردانی اور مرتبہ شناسی روز افزوں ہے۔

تو مکانی اور زمانی فرقوں کو یعنی قدروں کی اندرونی اور داخلی ترکیبوں کی جزوی اور تفصیلی کیفیات میں جو تھوڑا فرق آجاتا ہے اُن کا حق ذہن میں رکھتے ہوئے کہہ سکتے ہیں کہ جو شے فنی عملوں میں حسن کی صورت میں معمور اور مشہود ہوتی ہے وہ یہی قدریں ہیں۔ ان میں ہر قدر ہر فن میں یکساں اور مساوی طور پر نمایاں نہیں ہو پاتی بعض قدریں بعض فنوں میں خاص طور پر نمایاں اور اجاگر ہو جاتی ہیں۔ اور بعض میں تھوڑا دبی رہتی ہیں۔ مثلاً ہارمنی جس قدر موسیقی میں نمایاں ہوتی ہے رقص میں نہیں ہوتی اور بیلنس جس قدر حبامت دار عمل میں نمایاں ہوتا ہے اُس سے موسیقی میں بہت کم نمایاں ہوتا ہے۔ اور تناسب جس قدر صاف عمارت اور بت میں اجاگر ہوتا ہے اُس قدر ناول یا رزمیہ میں نہیں ہوتا۔ اور مخصوص فنون کے اعتبار سے انکی داخلی نوعیت بھی تھوڑی بدلی ہوئی ہوتی ہے۔ مگر اپنے مخصوص پیمانے پر اور اپنے اپنے مخصوص انداز میں ہر فن میں یہ قدریں دخیل ہیں اور تمام عملوں میں موجود رہتی ہیں۔ کوئی چھوٹے سے چھوٹا عمل مثلاً غزل کا ایک شعر لے لیجئے اس میں یہ تمام قدریں آپ موجود پائینگے۔ ہیات، سلسلہ نظام تواتر، توازن تناسب، ہم آہنگی اور وحدت جسکو آپ اور مفہوم کہیں گے وہ چند منتشر الفاظ کے یکجا ہو جانے سے پیدا ہو گیا ہے۔ اور صرف یکجا ہونے سے نہیں بلکہ انکے ایک خاص ترتیب یا نظام کے

ساتھ بیٹھے ہوئے ہونے کی وجہ سے۔ یہ نظام کچھ اس طرح کا ہوتا ہے کہ بیک نفس چند طریقوں اور چند ذریعوں سے چند طرح کا ردعمل ابھارتا ہے۔ وضعی دلالتوں سے اظہار مدعا۔ غیر وضعی دلالتوں سے اشارے اور کنائے معنویت سے تخیل کو مشتعل اور اصوات کے ذریعے سماعت کو محظوظ۔ اور جب یہ نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں پڑتا ہے تو ایک مزہ، اک لطف سا آتا ہے۔ یہ مزہ اور لطف اک چند گونہ تحریک کا ایک مجموعی اور اجمالی ردعمل ہے جو عبارت کے آنکھوں سے گذرتے یا آوازوں کے کانوں میں پڑتے ہی بلا قصد و ارادہ خود بخود ابھر آتا ہے۔ کسی اچھے شعر کے الفاظ کی نشست کی تنظیم بدل دیجئے شعر کے لطف میں فرق آجائے گا۔ کیونکہ اس ردوبدل سے مفہوم کی ہیأت، تخیلہ کا مرجع اور تصورات کا توازن و تناسب اور ہو جائیگا۔ شعر کے الفاظ کی نشست جمالیاتی ذوق اور تقاضا کرتا ہے۔ وہی مہیج جسکو آپ ہیأت کے بیان میں دیکھ چکے ہیں کہ اپنے ظہور اور تسکین کیلئے ایک پیکر کی تلاش میں ہوتا ہے اور اپنی تشفی اور طمانیت کیلئے ایک فنی پیکر وضع کرنے کی دھن میں منہمک ہوتا ہے۔ وہ الفاظ کو اُس طرح سجھلاتا جاتا ہے جو اُس کو مطبوع خاطر ہوتا ہے اور طمانیت بخشتا جاتا ہے یعنی جو اُسکے مافی الضمیر کی ہیأت کاری کرتا جاتا ہے۔ وہ اپنی دھن، یعنی اپنے داخلی تقاضوں کے جکاؤ اور اپنی تسکین میں اتنا منہمک ہوتا ہے کہ گاہے نحو کو بھی بھول جاتا ہے۔ بڑے شعرا بعض دفعہ دیدہ و دانستہ نحوی تقاضوں کی طرف سے بے رخی برت دیتے ہیں کیونکہ الفاظ کو جس طرح نحواً بیٹھنا چاہیے وہ وہ نہیں ہوتا جو اُن کے مافی الضمیر کے پیکر، ظہور اور ہیأت کے اعتبار سے تشفی بخش ہو یعنی نحوی ترتیب اُن کے مافی الضمیر کی صورت گری

نہیں کرتی۔ وہ اتنی معنی خیز یعنی اشاروں اور کنایوں سے معمور نہیں ہوتی کہ اُن کے ذہنی فضا کے ترجمان اور بدل کی حیثیت سے کافی پڑے یعنی اُس کی آئینہ داری کیلئے مناسب نہیں پڑتی۔ اور صوتی حیثیت سے اتنی متوازن اور میل کھائی ہوئی نہیں ہوتی کہ لطافت کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکے۔ مجبوراً وہ نحو کو تعقید پر نثار کر دیتے ہیں نحو کا مقصد ہی اور ہے۔ وہ محض ادائے مطلب کیلئے سلسلہ قائم کرنے کا صحیح طریقہ بتاتی ہے۔ وہ اشارات، کنایات، حسن، لطافت، نزاکت اور باریکیوں پر نہیں جاتی۔ مگر شاعر الفاظ سے یہ سب خدمتیں انجام دلواتا ہے کیونکہ وہ مختصر چند الفاظ سے ایک وسیع پیچیدہ اور متنوع ذہنی فضا کی ترجمانی اور آئینہ داری کا کام لینا چاہتا ہے یعنی شاعر اپنے سلسلہ نظام سے صرف وہی اور اتنا ہی کچھ کام نہیں لینا چاہتا جتنا وہ ایک محض نحو کا سلسلہ کی حیثیت سے انجام دے سکتے ہیں۔ وہ اپنے نظام الفاظ سے بیان میں نحوی معنی سے سوا کچھ اور مزید مفہوم بھی کہہ دینا چاہتا ہے۔ آپ دیکھ چکے ہیں کہ ہمارا لیا تاہر لفظ تخیل کے حق میں گویا ایک اشتعال ہے۔ ایک اشارہ ہے۔ ایک کنایہ ہے۔ تخیل میں ایک کنکری ہے جو پانی میں پڑتے ہی دائروں اور دائروں کا ایک سلسلہ چھیڑ دیتی ہے۔ شعری زبان الفاظ کی اسی طرح کی اشاراتی، کنایاتی، اشتعالی اور غیر ضمنی دلالتوں کی اہلیتوں کے احساس اور ان سے فائدہ اٹھانے کا نام ہے۔ اور شاعر اپنے سلسلہ کی ترتیب پر اس پر خاص نظر اور توجہ رکھتا ہے۔ اور جب وہ اپنا سلسلہ قائم کر چکتا ہے تو اس سلسلہ کا ہر لفظ تخیل کو ایک خاص طرف مبذول کرتا چلا جاتا ہے یعنی اُس میں متخیلہ کو ایک مجوزہ رخ میں

متحرک کر دینے کی اہلیت ہوتی۔ اور متخیلہ رفتہ رفتہ اُس مجوزہ رخ پر متحرک ہوجاتا ہے۔ ہر لفظ سے ایک منفرد اشتعال، ایک منفرد اشارہ اور ایک منفرد تحریک ہوتی ہے۔ مگر جو اشتعال ہوتا ہے، جو اشارہ ملتا ہے اور جو تحریک ہوتی ہے وہ ان منفرد خطوط کا سا ہوتا ہے جو سارے کے سارے کسی نقطے پر جا کر ملجاتے ہیں۔ جیسے متعدد راستے موڑ پر آکر ملجاتے ہیں۔ یعنی ہر منفرد اشتعال کا وہی مرجع اور ہر اشارے کا وہی مشارٌ الیہ ہوتا ہے۔ اور متخیلہ کی تحریک کا رخ ہمیشہ وہی ہوتا ہے۔ اب اگر نحوی تقاضے کے جھکاؤ میں درمیان میں کوئی ایسا لفظ پڑنے لگے جو شاعر کے کام کا نہیں یعنی جو اُس کے ذہنی کیف کی آئینہ داری نہیں کرتا، جو اُس کے مصورہ عالم کی ترجمانی نہیں کرتا، جو اُس کے عالم خیال کی نیابت نہیں کرتا اور جو اُس کا لفظی بدل نہیں ہوسکتا یعنی جو اشتعال، اشارے اور کنائے کی حیثیت سے کسی غیر کے تخیل کو اس رخ میں متحرک کر دینے کی اہلیت نہیں رکھتا جس کے اشاروں اور کنایوں کا رخ کسی اور طرف ہو تو وہ اس لفظ کو سنگ رہ کی طرح دور پھینک دے گا۔ کیونکہ اُس کا سلسلہ نظام تو ایک نقاشی ہے۔ ایک صورت طرازی ہے۔ ایک ایسے ہیکر کی تعمیر ہے جو اُسکے ہیجانی کیف کی ایک ہیأت، ایک جیتی جاگتی تصویر ہو اور جس سے اُسکا ذوق جمال ہر طرح آسودہ ہوجائے۔ اور جو ایک نقش، ایک تصویر اور ایک بدل ہونے کی حیثیت سے غیروں کے متخیلہ میں وہی شے لا کھڑا کردے۔ وہ بیچ میں کسی ایسے عنصر کا دخل کیسے روا رکھ سکتا ہے جو اُسکے ہیکر کی صورت ہی بگاڑ دے چنانچہ یہی ہوتا ہے کہ جب اس طرح سے مرتبہ کوئی سلسلہ آپ کی اور ہماری نظروں سے گذرتا ہے یا کانوں میں

پڑتا ہے تو متخیلہ میں ادبی ترتیب اور تنظیم سے تصورات اور نقوش ابھرنے لگتے ہیں۔ اور آپ کا اور ہمارا متخیلہ شاعر کے متخیلہ کا ایک آئینہ خانہ ہوجاتا ہے اور اس میں بھی وہ فضا جلوہ نما ہوجاتی ہے جو شاعر کے متخیلہ میں تھی یعنی شاعر کے الفاظ کی ترتیب خود اسکی تشفی اور طمانیت کے علاوہ کسی غیر کے متخیلہ کو ایک مقام سے متحرک کرکے ایک خاص راستے ایک پرلطف مقام پر پہونچا دیتی ہے۔ اور ترتیب سلسلہ کے تمام الفاظ اس راستے پر گویا ایک سائن پوسٹ کا کام کرتے ہیں جو رفتہ رفتہ منزل تک رہنمائی کردیتے ہیں۔

ترتیب، سلسلہ، نظام، مفہوم اور ہیأت کے مسئلہ کو غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے عمل سے بھی اور چھوٹے پیمانہ پر دیکھیے اور غور فرمایئے کہ انھیں چند الفاظ کی نشست بدل دینے سے مطلب کیا سے کیا ہوجاتا ہے مفہوم کی داخلی شکل کیا سے کیا ہوجاتی ہے اور متخیلہ کے اشتعال اور تحریک میں کتنا فرق پڑجاتا ہے محض چار الفاظ کے یہ تینوں جملے لے لیجیے۔

(۱) اصغر مشاعرہ میں نہیں تھے۔ (۲) مشاعرے میں اصغر نہیں تھے (۳) نہیں تھے اصغر مشاعرہ میں۔ یہ تینوں جملے عام گفتگو میں ہم معنی سمجھے جائیں گے۔ اور نحواً تیسرا جملہ خلاف قاعدہ سمجھا جائے گا۔ گو بعض دفعہ بول بھی جاتے ہیں۔ مگر تخیل کے حق میں اشارات ہونے کی حیثیت سے تینوں بالکل جداگانہ ہیں۔ اور تین مختلف سیاقوں میں متکلم کے ذہن میں آئیں گے۔ یعنے تین مختلف طرح کے موقعوں پر الفاظ کا سلسلہ اپنی اپنی مخصوص صورتیں اختیار کرے گا۔ پہلا جب ذہن میں اصغر ہوں گے اور قائل کو کچھ اُن کے متعلق بیان کرنا ہوگا۔ جب وہی ذہن میں ہونگے

تو لفظ بھی خواہ مخواہ انھیں کیلئے آئے گا۔ اسی طرح جب ذہن میں مشاعرہ ہوگا
تو سلسلہ دوسری صورت اختیار کرلے گا اور جب ذہن میں عدم موجودگی ہوگی
تو تیسری صورت پر ہوگا۔ تو تین مختلف سیاقوں میں تین مختلف مافی الضمیر
کے "ظہور" ہونے کی وجہ سے وہ جب تین مختلف مواقع پر منظم ہوتے ہیں
تو جب وہ سنے اور پڑھے جائیں گے تو سننے اور پڑھنے والے کے تخیل کو
بھی لامحالہ تین طرح تحریک میں لائیں گے یعنی تخیلہ کبھی اصغر، کبھی
مشاعرہ، کبھی عدم کے تصور سے تحریک میں آئے گا۔ اب اگر ماقبل میں
جو سیاق قائم ہوچکا ہے اُس کا تقاضہ ہو کہ مابعد کا سلسلہ پہلی، دوسری
یا تیسری طرح مرتب کیا جائے اور تحریک کا مرجع اُس سمت ہوا اور فنکار
عروضی نحوی یا اور کسی وجہ سے نہیں کرتا تو بیان کے اثر یعنی لطف میں فرق
آجائے گا۔ کیونکہ وہاں پر پہونچکر اُسکی سمت بدلنے لگے گی اور تخیل کی رفتار
میں اک رکاوٹ آجائے گی۔ آپ کسی اچھے سے مصرعہ میں ترتیب بدل کر
دیکھئے۔ آپ دیکھیں گے کہ اگر پہلے لفظ کو آپ نے پہلا نہیں رکھا تو بات کا
رخ تھوڑا ہٹ گیا۔ مفہوم کی داخلی شکل بدل گئی۔ بیان کا توڑ ٹوٹ گیا
یعنی جس چیز کو جسقدر نمایاں ہوتا تھا اتنا نہ ہوئی۔ یا بالکل ہی دب گئی۔
علم بیان کے سارے صنائع اور بدائع اسکا ازالہ نہیں کرسکتے۔ اس
بگڑی ہوئی صورت کو کسی صنعت کی مشاطگی نہیں بنا سکتی معمولی فنکار کو
اس بدہیأتی کا احساس ہی نہیں ہوتا۔ یا پھر وہ بعض "اسباب حسن" کو
بالذات ایک جمالیاتی قدر سمجھکر اُس سے ایک اُلھڑ نادان مشاطہ کا مصرف
لینے لگتے ہیں صورت گری اور پیکر طرازی ہی تو وسیلہ کے استعمال کا
مقصد ہے۔ فنی وسیلا و بذریعہ ہیأت کاری ہی کیلئے تو استعمال کیا جاتا

ہے۔ اگر اُس نے کوئی پیکر ہی نہ تراشا تو پھر کونسا فرض انجام دیا۔ مگر اجمالی
اور کلی ہیأت طرازی کے علاوہ سلسلۂ نظام ہیأت کی داخلی ترکیب میں
اُس طرح بھی دخیل ہوتا ہے جیسا اوپر کی مثالوں میں دکھایا گیا۔ مثلاً ایک
مصرعہ ہے: "اون کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منھ پر رونق" مصرعے میں
صاف تعقید ہے۔ اور مصرعہ متعدد طرح موزوں کیا جا سکتا ہے مثلاً
"رونق آجاتی" سے شروع کر سکتے ہیں۔ مگر اس صورت میں متخیلہ کو تحریک
ہی اور طرف ہوتی ہے۔ وہ پہلے رونق کی طرف متحرک ہوتا ہے۔ اور اُس
میں رونق ضوفشاں ہو جاتی ہے۔ اسی طرح "منھ پر آجاتی ہے" سے بھی
مصرعہ شروع کیا جا سکتا ہے۔ مگر یہاں پہلے منھ کی کیفیت کی طرف
تخیل دوڑ جاتا ہے یعنی بہر حال پہلے تخیل میں نتیجہ آتا ہے۔ حالانکہ شاعر
کے ذہن میں سبب ہے۔ اُس کا متخیلہ نہ رونق کی کیفیت میں منہمک ہے
اور نہ منھ کی، اور وہ نہ اُس کی کیفیت کے اظہار کیلئے وسیلہ اور ذریعہ
کو استعمال کرنا چاہتا ہے، نہ اس کے۔ اور وہ نہ رونق کی طرف سامع کے اور
آپ کے متخیلہ کو رجوع کرانا چاہتا ہے نہ منھ کی طرف۔ بلکہ سبب کی طرف
یعنی "اُن کے دیکھے سے" کی طرف۔ شاعر کی نفسیاتی کوائف کا جو حال
اس صورت میں کھلتا ہے اور جو اور صورتوں میں کھلے گا۔ اُسی میں
جو فرق ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ غرض تخیل کو ایک خاص مقام سے
تحریک میں لاتے ہیں۔ ایک خاص راستے سے رفتہ رفتہ گذارتے ہیں۔
ایک خاص طرح آگے بڑھائے جاتے ہیں اور ایک خاص مقام تک
پہونچا دیتے ہیں۔ اور جہاں جمالیاتی اور غیر جمالیاتی تقاضوں میں تصادم
ہو جاتا ہے وہاں ذوق جمال خود بخود غالب آجاتا ہے۔ اور صاحب

ذوق میں ایسا ہو جانا عین تقاضائے فطرت ہے۔ اور یہی ہونا چاہیے۔
اب اگر ذوق جمال کا نقص یہ نکتہ کھو دے یا اُس کی کمزوری سے یہ
سر رشتہ ہاتھوں سے چھوٹ جائے اور الفاظ کا سلسلۂ نظام بگڑ جائے
تو ظاہر ہے کہ مفہوم کی جو ہیأت ہوگی جس شکل و شباہت میں وہ
اپنے شبستان تخیل سے منظر عام پر آئے گا وہ بھی اور ہوگی کیونکہ ہیأت
تو سلسلہ نظام کا صرف مشہود اور بیرونی خاکہ ہے جو اُس ترتیب
سے خود بخود ابھر آیا ہے۔ اور سلسلہ کا رد و بدل صرف ہیأت کا
خاکہ ہی نہیں بدل دے گا بلکہ اُس کے داخلی اجزائے ترکیبی میں بھی
دخیل ہوگا مثلاً مشتملہ اصوات کی آپس کی ہم آہنگی یا اونچی لے میں۔
کیونکہ الفاظ کی جگہ بدل دینے سے صوتی در و بست ہی اور طرح ہو جائیگا۔
موجودہ مثال میں بحر ہیں بدلنے کی وجہ سے لے میں جھنک تو پہلی رہ
جائیگی مگر اُس کی ڈھلک اور بے ساختگی میں خلل آ جائے گا۔ کیونکہ
حروف علت کی ترتیب اور اس وجہ سے آوازوں کا زیر و بم دگرگوں
ہو جائے گا۔ اور اُن کی تقسیم کے توازن اور تناسب میں فرق آ جائیگا۔
آپ شعر کا پہلا رکن تینوں طرح پڑھکر دیکھیے۔ صاف محسوس ہوگا کہ اعضائے
صوت اور اور طرح متحرک ہونے لگتے ہیں۔ اور منفرد الفاظ یا ان کے
ٹکڑے صورتیں بدل بدل کر کل رہے ہیں۔ مثلاً لفظ رونق جو اصل مصرعے
میں پورے زور سے اور صاف نکلتا ہے۔ وہ ٹوٹ کر اور کھنچکر آنے کی
وجہ سے صوتاً شے ہی اور ہو گیا ہے یعنی گویا وہی ہے مگر ہم سایہ آوازیں
اور طرح مربوط ہو گئی ہیں۔ اسی طرح آوازوں کا حجم جس قدر اصلی مصرعے
میں متوازن اور متناسب ہے اُس قدر بدلے ہوئے مصرعوں میں نہیں رہا۔

اب اگر فرض کر لیجیے کہ سامع چینی یا فرنگی ہے اور اُردو زبان نہیں سمجھتا مگر وہ اصوات سے تو ضرور متاثر ہوگا۔ اور وہ تین طرح سننے سے یعنی تینوں نظاموں سے تین طرح متاثر ہوگا۔ اسی طرح غزل کے ایک شعر جیسے چھوٹے سے عمل میں کلی وحدانیت کا سوال اپنے مخصوص انداز میں پیدا ہوتا ہے۔ اور ایک اچھے شعر میں یہ قدر موجود ہوتی ہے۔ اس کی مقدار دونوں مصرعوں کے دو لخت ہو جانے کی حد سے تمام مستعملہ الفاظ کے شیر و شکر ہو جانے تک ہر منزل پر ہو سکتی ہے عمل کی وحدانیت خود تجربے کی تظلیل ہے۔ اگر تجربہ ہی منتشر ہو تو عمل میں یہ قدر نہیں آسکتی۔ ناجمالیاتی قدروں کی ناجمالیاتی کیفیت کے عدم احساس، غیر جمالیاتی کے ساتھ غلو، اور ذوقِ جمال کی کمزوری کی وجہ سے اکثر چھوٹے سے عمل کی کلی وحدانیت زد میں پڑ جاتی ہے۔ اور گو شاذ انتشار کی حد تک نہ پہنچ جاتی ہو مگر کچھ یونہی سی مجہول ہو کر رہ جاتی ہے۔ مجہول اس حالت سے عبارت ہے جہاں اجزا کا اتصال بہت ڈھیلا ہو۔ تجرباتی، ذہنی، تخیلی اور کیفی نہ ہو بلکہ مصنوعی، فرضی، رسمی یا محض لسانی ہو مثلاً جس کی اساس محض لفظ کے دو لمعنیین ہونے پر ہو یا الفاظ کے درمیان محض ایک غیر حقیقی رسمیہ ربط پر ہو۔ ایسی صورت میں مافی الضمیر کوئی ذہنی کیف اکوئی مصور کیف، کوئی متخیلہ شے، یعنی کوئی تجربہ ہی نہیں ہوتا۔ مافی الضمیر میں کوئی مربوط، پیوستہ اور واحد کیفیت ہی نہیں متخیلہ کسی صادق احساس اور کیف سے معمور ہی نہیں ہوتا۔ اور فنکار محض الفاظ سنبھال کر ایک ظاہری مطلب نکال لینا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت حال میں اس کا امکان بہت قوی ہو جاتا ہے کہ اس طرح سے مرتبہ سلسلہ اور اس راستے سے

آئے ہوئے الفاظ مکمل ہو سکیں یعنی وحدانیت کی تخلیق میں ناکامیاب رہ جائیں۔ چنانچہ اکثر اس قسم کے سلسلوں کی وحدانیت محض خیالی ہوتی ہے اور ذرا سی ٹھیس سے ٹوٹ جاتی ہے۔ ان کا ظاہری مفہوم تنقید کی "عنایت نظر" کے آگے کافور ہو کر اڑ جاتا ہے۔ اسی طرح بعض شعرا کسی بالکل غیر جمالیاتی تحریک کے تحت "فکر" شروع کر دیتے ہیں مثلاً محاورہ بندی، ضرب المثل کی تضمین، تجنیس خطی یا اسی قسم کے صنائع و بدائع میں اپنے "بیان حسن طبیعت" کی نمود کا ذوق۔ اور گویا ہے لفظی رعایتو کے آگے ہواس باختگی۔ ظاہر ہے کہ اس صورت حال میں بھی فنکار خالی الذہن ہی ہوتا ہے۔ مطلقاً نہیں، بلکہ تہیج کی نوعیت کے اعتبار سے۔ اگر فکر کی آغاز ہی غلط ہو یا دوران عمل میں وہ حواس باختہ ہو جائے اور راہ راست سے بھٹک جائے تو عمل میں وحدانیت نہیں رہ سکتی۔ اور جہاں ایک ڈھیلی اور مجہول سی کلیت باقی بھی رہ جاتی ہے وہاں اکثر و بیشتر یہ خرابی پیدا ہو جاتی ہے کہ اس طرح سے مرتبہ نظام اور اس طرح سے آئے ہوئے محاورے، مثلیں، رعایتیں اور صنعتیں اپنی طرف تخیل کو زبردستی کھینچ کر شعر کو پریشانی کی حد تک غیر متوازن کر دیتی ہیں۔ سلسلے میں دو مرکز ثقل قائم ہو جاتا ہے۔ ایک معنوی اور ایک لفظی۔ تخیل کی توجہ بٹ جاتی ہے۔ اشارات کا کوئی نقطۂ اتصال نہیں قائم ہوتا۔ نتیجتاً کسی منزل پر نہیں پہونچتا۔ اور رہا معلق، ناآسودہ، پراگندہ رہ جاتا ہے۔ یہ دراصل وحدانیت کی قدر کی تخلیق میں ناکام رہ جانے یعنی عمل میں اس قدر کی عدم موجودگی کی وجہ سے ہوتا ہے۔ اس طرح کے مجہول عمل جب نظروں کے سامنے آتے ہیں تو لطف نام

نہیں بخشتے۔ اور نہیں بخشتے چونکہ ان میں جمالیاتی قدروں کا فقدان یا کمی ہوتی ہے۔ لطف انھیں قدروں کی موجودگی سے آتا ہے۔ انھیں قدروں کا ایک ناگزیر اثر ہے۔ انھیں محرکات کا ایک ردعمل ہے۔ علاوہ ازیں کہ نظارگی اور تماشائی کو ان کے وجود کا شعوراً احساس ہو یا نہو آوازوں کے حجم کا متوازن دروبست، اور متناسب تقسیم، اور پے بہ پے ڈھلتے ہوئے نکلتے چلے جانا لطف دیتا ہے۔ خواہ لطف اندوز کو اس دروبست اور تقسیم کا شعوری احساس ہو یا نہو۔ اور متخیلہ کا بلا رکاوٹ رفتہ رفتہ ایک منزل مقصود پر پہنچ جاتا اور اس پر ایک مربوط واحد کیف کا چھا جانا پرلطف ہے خواہ تخیل پر اسکا سبب کھلے یا نہ کھلے۔ اور تخیل، احساس اور حسیات کا بہ یک نفس چند ذریعوں اور طریقوں سے اور طریقوں پر متاثر ہوتے چلے جانا ایک ردعمل ابھار دیتا ہے خواہ پڑھنے والا اور سننے والا اس کے اسباب و علل کی تحلیل کر سکے یا نہ کر سکے۔ اور تمام جمالیاتی قدروں میں اک پرلطف ردعمل ابھار دینے کی اہلیت مضمر ہے خواہ خود یہ قدریں محظوظ ہونیوالے سے محجوب ہی کیوں نہ رہ جائیں۔ محظوظ ہونے کیلئے اور لطف اٹھانے کے لئے اس کی ضرورت بھی نہیں۔ حظ، خوشی، لطف اور مزہ تو اک ردعمل ہے اک غیر شعوری ردعمل ہے جو بعض حالتوں میں بلاقصد و ارادہ خود بخود ابھر آتا ہے۔ فلمی گانے سننے والوں، تماشے دیکھنے والوں اور ستاروں پر مرنے والوں میں موسیقی، ڈرامے، اداکاری اور صورت کے ناقد کتنے ہوتے ہیں؟ یعنی ان کی جمالیاتی قدروں تک رسائی کتنوں کی ہے؟ سبب کا وقوف اور شعوری

احساس کتنوں میں ابھرتا ہے؟ مگر اپنے اپنے طور محظوظ سب ہوتے ہیں۔ لطف سب اٹھاتے ہیں۔ یہی ماجرا ہر فنی عمل کے ساتھ پیش آتا ہے کہ وہ بعض قدروں سے معمور ہوتا ہے۔ یہ قدریں ایک ردعمل ابھار دیتی ہیں ............ یہ ردعمل پر لطف ہوتا ہے۔ اور آپ انکے زیر اثر خوشی محسوس کرتے ہیں! ورنہ عمل ابھارنے والی قدر، مزے، لطف اور خوشی کا سبب یعنی حسن نامحرم آنکھوں سے مستور رہتا ہے۔ فنکار وہ ہے جس کا ادراک، تخیل اور مہارت ایسا ایک عمل سامنے لاکر کھڑا کردے۔ نقاد وہ ہے جو فنکار کے ادراک، تخیل اور مہارت کو بے نقاب دیکھ سکے۔ اور ہم او شما میر احصہ دور کا جلوہ "والے انبوہ میں ہیں۔ یعنی عوام ان سے فقط لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور خوش ہوتے ہیں۔ وہ سبب اور علت تک نہیں پہونچتے وہ صرف اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ صرف اس کے اثر کو محسوس کرتے ہیں۔

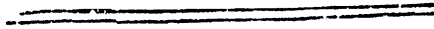
میں نے اختصار، حوالے کی سہولت، عملاً خود کے دیکھ لینے کے امکان اور اکثریت کو ذہن میں رکھکر غزل کے شعر کی مثال دی ہے ورنہ کسی فن اور کسی پیمانے کا عمل مثال میں لیا جا سکتا ہے قدریں اور انکی نوعیتیں یہی ہونگی خواہ آپ دولاکھ اشعار کی مہابھارت، ساٹھ ہزار کی شاہنامہ، اور پندرہ ہزار کی الیڈ اور اوڈیسی لیں خواہ غزل کا ایک شعر، اور خواہ آپ فیدیز کے ڈھائی ہزار سال قبل کا بت دیکھیں خواہ مس بار برا اکاکل کا تراشا ہوا شاہکار، اور خواہ آپ اجنتا کے نقوش دیکھیں خواہ سستائن چیپل کے۔ ہاں زمان ومکان کے

اختلاف کی وجہ سے جزوی اور تفصیلی محتویات میں فرق ہوگا مگر افلاطون کے یونانی تختہ مشقوں سے لیکر موجودہ دور کے ناقدوں کے ہدفوں تک تمام فنون، فنکار اور عمل اس کسوٹی پر کسے جا سکتے ہیں اور انھیں باٹوں سے تولے جا سکتے ہیں چین اور جاپان سے لیکر انگلستان اور فرانس، اور ناروے اور ہالینڈ سے لیکر ہندوستان اور بالی، اور عہد عتیق سے لیکر تا ایں دم کے تمام فنی کارنامے ان اصطلاحات میں بیان کیے جا سکتے ہیں۔ اور جب انھیں الفاظ یعنی اصطلاحوں میں بیان ہو سکتے ہیں تو ظاہر ہے کہ باوجود سارے ظاہری تخالف کے سب کی اساس اور اصل ہم جنس ہے یعنی جمالیاتی قدروں کی اصل و اساس زمانی اور مکانی دونوں اعتباروں سے اگر تو واحد ہے گو اس وحدت شہود کی وجہ تک جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں ہنوز علمائے نفسیات کی فکر نہیں پہونچ سکی ہے۔

کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے چند مشترکہ اور اساسی احساسات اور نفسی عناصر تمام بنی نوع انسان کے تحت الشعور میں دبے پڑے ہوں، عود کر آنے کیلئے مضطرب ہوں، اور اپنی نکاس کی راہیں اور عودلی حیات تلاش کر رہے ہوں۔ ملکوں ملکوں کے، قوموں قوموں کے، زمانے زمانے کے اور رنگ رنگ کے فنون لطیفہ اسی تلاش حیات کی مشہود صورتیں ہیں یعنی وہ شکلیں ہیں جو تلاش حیات، زمانی اور مادی قالبوں میں ڈھل ڈھل کر اپنے عود اور ظہور کیلئے طراوش کرتی رہتی ہیں۔ مثلاً فنون کی عمر تو خود انسان کی عمر کے برابر ہے۔ کیونکہ انسان سے عبادت محض وہ جاتو رہے جو مصنوعی چیزیں بنانے لگا مگر مصنوعی پر خوبصورتی کا کب

اضافہ ہوا یعنی محض افادی میں جمالیاتی عنصر کب آیا اور فنون لطیفہ انسانی سرگرمیوں کا کب ایک مستقل اور منفرد شعبہ بن گئے ہنوز مرہون تحقیق نہیں۔ مگر علم الانسان اور علم آثار قدیمہ کی تحقیقوں سے اتنا کھر تو قطعی محقق ہو گیا ہے کہ ذوق جمال اور اس کی نمود کسی تو اونچی تہذیب و تمدن کی دین نہیں اور تہذیب کا جو عام مفہوم اور مہذب سے جو بالعموم مراد لیتے ہیں اُس سے ہزاروں در ہزار سال قبل انسان میں ذوق جمال موجود تھا، اور بر سر کار رہا۔ بلکہ بعض وحشی قبائل کی تہذیب سے یعنی عہد عتیق کی اُس تہذیب کے معیار سے جسکی وہ یادگار رہی ہیں، گاہے یہ شبہ ہونے لگتا ہے کہ شائد جمال کا احساس اور اس کی نمود کی کوشش افادی سرگرمیوں سے بھی قدیم ہو مثلاً وہ دستر کے احساس سے قطعی عاری ہیں۔ مگر عریان بدن کے رنگوں کے استعمال سے دلکش ہو جانے کا احساس رکھتے ہیں ہتھیلیوں، باہوں، سینوں، گالوں، اور لبوں کو گل کاری سے بھر دیتے ہیں۔ کپڑے کے مراد ف کوئی شے، مثلاً درختوں کی چھالیں، جانوروں کی کھالیں ہی سہی، استعمال نہیں کرتے مگر اپنی ننگی ننگی باہوں پر کوڑیوں کے بازو باندھتے ہیں، اور ننگے ننگے سینوں پر ہار اور مالے لٹکائے ہوتے ہیں۔ لپ اسٹک، روژ اور پاؤڈر اور یکینی، برا، اور نائٹ بیسویں صدی کی لعنتیں نہیں۔ صرف بیسویں صدی کے ماحول میں عتیق کے اک مذاق کی موجودہ ہیأت ہیں۔

مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور معاشی احساس اور ان کی عملی سرگرمیوں کی طرح جمالیاتی احساسات اور اُن کی سرگرمیوں کا بسیط اور عمیق مطالعہ ہنوز نہ ہو سکا۔ مگر اغلب ہے کہ اس کی ارتقا نے بھی وہی صورت اختیار

کی ہوگئی۔ مگر اس کا سراغ کسی طرح کھو گیا اور مہذب دنیا کی نظروں سے اوجھل ہو گیا۔ اور جب ہزاروں سال روپوش رہنے کے بعد بعض نسلی، قومی، اور قدیم آثار رات کی صورت میں کھر روشناس ہوا تو اپنی غائت دل کشی اور تشریت کی وجہ سے تمام پیران پارسا کا دل لے اڑا اور اک طرح نو کی خشت و سنگ یا رشح بن گیا۔

# باب ہفتم

## جدید آرٹ اور اسکے بعض رجحانات

چائے کی پیالی میں طوفان۔ شکر یا شکوہ۔ عقل و فکر کی نیند اور بیداری۔ دو متوازی دھارے۔ اجنبی قدروں کے حسن کا ادراک عوام کیلئے آسان نہیں۔ نقالی کے داخلی محتویات۔ رائی اور پہاڑ کا فیصلہ۔ دور حاضرہ میں کیا ہوا ہے؟ فنکار کا آخر کار خود مختار ہو جانا۔ تطابق کی قید سے رہائی۔ مجرد ہیأت کاری نئے اور پرانے کا نقطۂ تصادم۔ افلاطون اور ارسطو کی قدیم معرکہ آرائی کا احیا۔ تخیلی عنصر کا زور پکڑنا قبائلی اور مشرقی فنون کا مغرب میں آنا اور مروج ہو جانا۔ ایک فن کی طرز ادا اور اسلوب بیان کا دوسرے فن میں رواج پانا۔ مصوری اور نقاشی کے بعض داخلی اور صنفی تقاضے۔ ارسطو کے نظریات کا عملی احیا۔ جدید - - - - - - - - - -

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

انقلابی قدیم ارسطو کے نظریات کے علمبردار ہیں۔ نقالی ایک تیغ دودم ہے مجرد ہیئتی اور تکنیکی قدریں عوام کو ناآسودہ چھوڑ دینگی۔ بیک کرشمہ دو کار کر جانے کے امکان کا کمزور پڑ جانا ——

ایسی صورت حال میں، یعنی جب فنون لطیفہ کی عمر تقریباً انسان جتنی

کی عمر کے برابر ہو۔ یا کم از کم ساٹھ ستر ہزار سال سے اونچی ہو کسی نصف صدی، صدی، یا دو تین ہی صدی کی مدت کو محض ایک وقتی اور ہنگامی شئے سے زیادہ کا اعتبار نہیں۔ تاریخ کی وقت ناآشنا اور دور بین آنکھوں میں ہر صدی ایک برق کی چشمک ہے، ایک گریزاں لمحہ ہے۔ اور ہر "انقلاب" سمندر کے محض روئے آب پر ایک خفیف سی لہر ہے۔ یا انگریزی ضرب المثل کے مطابق چائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ آرٹ کی دنیا میں جو خلفشار ہے وہ اس سے زیادہ وقیع نہیں۔ "انقلاب" برپا ہے۔ مگر وہ ایک حباب ہے جو ہمیشہ روئے آب پر ابھرا اور مٹا کرتا ہے۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ آپ پہاڑ کو رائی بنا رہے ہیں۔ مگر میں بھی کہہ سکتا ہوں کہ آپ رائی کو پہاڑ بنا رہے ہیں۔ "ہیں اہل نظر کس روش خاص پہ نازاں" اور "نازم کن کہ دریں باغ بسے چون تو شگفت" کا ماجرا ہے۔ ایسے گل کھلتے ہی اور ایسے حباب ابھرتے ہی رہتے ہیں۔

بیسویں صدی کے رہنے والے اچھے وقت میں جنم پانے پر شاکر ہوں، یا برے وقت میں پیدا کئے جانے پر شاکی، یہ تو اپنے اپنے نفسی ردعمل اور تأثرات پر منحصر ہوگا۔ مگر اس سے انکار ناممکن ہے کہ ہم ایک غیر معمولی زمانے میں وقت گذار رہے ہیں۔ اور ایک غیر معمولی فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ ایک شکست و تعمیر کا ڈراما دیکھ رہے ہیں۔ اور اس میں ایک کردار بنے ہوئے ہیں۔ تمام قدریں بگڑ اور بن رہی ہیں۔ ہر طرح کی قدریں داؤ پر چڑھی ہیں۔ ہر طرح کی قدریں سیماب ساں اور سیال ہو رہی ہیں۔ ایک تیز رو بہہ رہی ہے اور پرانی قدروں کو بہائے لئے جا رہی ہے "کس نہ دانست کہ منزل گہ مقصود کجا ست"، کی سی حالت معلوم ہوتی

ہے ۔ اور "ایں قدر ہست کہ بانگ جرسے می آید" نہیں کہا جا سکتا ۔ سماج، خفتگاں کہف اور حلیلان بت شکن میں بٹ گیا ہے ۔ کوئی ابو جہل کی طرح "دین بزرگاں بس است" کے نعرے لگا رہا ہے ۔ اور کوئی فرزند آذر کی طرح "دین بزرگاں خوش نہ کرد" کی منزل پر ہے ۔
بیسویں صدی کے وسط میں سانس لینے والے کا یہ احساس اور زاویۂ نگاہ تو اپنی جگہ پر درست ہے ۔ مگر بہت مرتبہ لوگ ایسی فضا میں سانس لے چکے ہیں ۔ بہت دفعہ اس طرح کے زاویۂ نگاہ پیدا ہو جانے کا سامان ہو چکا ہے ۔ متعدد ادوار میں اُس دور کے وسط میں سانس لینے والوں نے شکست و تعمیر کا ڈرامہ دیکھا ہے ۔ اور اُس کے کردار بن گئے ہیں ۔ یعنی قدروں کا ریگ پر چڑھا ہونا سیماب سال و سیال ہو جانا اور منزل مقصود کا نظروں سے اوجھل ہونا محض ایک اضافی طرز بیان ہے ۔ اور ایک وقتی زاویہ نگاہ کا ثمرہ ہے ۔ اک ایسا زاویہ نگاہ ہے جو اُس شخص کا ہے جو شکست و تعمیر کے ڈرامے میں کردار کی حیثیت سے شریک ہے ۔ جو تواریخ کی وقت ناآشنا آنکھوں سے نہیں دیکھتا ۔ جسکی آنکھوں پر وقتی اور ہنگامی دلچسپیوں نے ایک عارضیت کی عینک چڑھا دی ہے ۔ ورنہ الٹا میرا کے نقوش، مکسکی کھلونے، حبشیوں کے ماسک، اور گرنکا سب ایک ہی سلسلے کی کڑیاں ہیں ۔ اور سب چند اساسی احساسات اور تحت الشعوری نفسی عناصر کی عالم شہود میں تحلیلاں ہیں ۔ بہرحال بیسویں صدی میں ایک سانس لینے والے کی حیثیت سے بیسویں صدی کے انقلاب کا قدرا نزدیک سے مطالعہ ناگزیر ہے ۔ اور اسکی اصل و نہاد سمجھنے کے لئے اور تقریباً ڈھائی ہزار برسوں میں انسانی فکری سرگرمیوں کا بالعموم اور جمالیاتی کا بالخصوص جو انداز اور رویہ رہا ہے اُس کا ایک ہلکا سا خاکہ ذہن میں ہونا چاہئے ۔

اگر اور تمام تاریخوں کی طرح کوئی ذہنی اور فکری تاریخ بھی مرتب کی جائے
تو یہ بات روز روشن کی طرح نظر آنے لگے کہ خود انسان ہی کی طرح
اس کی فکر بھی گاہ محو خواب گاہ بیدار رہتی ہے۔ ہاں اس فکری خواب و
بیداری میں وہ نسبت نہیں ہوتی جو بالعموم جسمانی خواب و بیداری
کے درمیان ہوتی ہے۔ ہم سوتے کم اور جاگتے زیادہ ہیں۔ کوئی سات
آٹھ گھنٹے نیند اور آرام کے اور بقیہ سولہ سترہ گھنٹے بیداری کے۔ بخلاف
اسکے ڈھائی تین ہزار کے تاریخی دور میں صرف تین چار مختصر ادوار ذہنی
اور فکری بیداری کے گذرے ہیں ورنہ اور زمانوں میں عقل و فکر محو خواب
رہی ہے۔ اور انسان گویا کابوس کے مریض کی طرح نیند میں یا شرابی
متوالوں کی طرح جھونک میں کام کرتا رہا ہے یعنی دماغ خفتہ اور
تقریباً معطل اور جسم کام پر لگا ہوا اور مشغول۔ تاریخی زمانے میں فکری
بیداری کا پہلا دور کوئی چھ سو سال قبل مسیح سے دو ڈھائی سو سال قبل
مسیح تک رہا۔ اس تین چار سو برسوں کے دور میں چین سے لیکر یونان تک
ہر جگہ عظیم الشان مفکرین پیدا ہوئے اور دنیائے فکر و عقل میں طوفان
برپا رہا۔ پرانی ذہنیتیں اور فکری تعمیریں متزلزل ہوگئیں اور ایک نیا
ذہنی خاکہ اور نیرنگ رفتہ رفتہ رنگ پکڑتا اور مرتب ہوتا گیا۔ اس تین
چار سو برس کے انقلابی دور کے بعد کوئی ڈیڑھ ہزار سال تک ایک نیند
اور غوطہ کا زمانہ رہا۔ اس لانبے وقفے میں ایک مرتب شدہ ذہنی اور
فکری شاہراہ پر انسان گامزنی کرتا رہا۔ تقلید بہت زیادہ اور اختراع
و اجتہاد بقدر نمک۔ کوئی ڈیڑھ ہزار سال کی غوطہ کے بعد پھر عقل خفتہ بیدار

ہوئی اور سو ڈیڑھ سو سال زور و شور کے کام کر کے ماند پڑ گئی۔ آخری بیداری کا دور تقریباً ٹھیک ایک سو سال قبل ڈرامہ کی تصانیف کی طباعت کے ساتھ شروع ہوا۔ اور ہنوز پورے جوش و خروش پر ہے۔ خاص جمالیات کے نقطہ نگاہ سے ان ادوار میں تھوڑا ردوبدل بھی ممکن ہے۔ مگر بیداری اور خواب کی کیفیتیں مساوی اور متوازی ہیں۔ اور اس عام صورت حال کے علاوہ گاہ گاہ اور خال خال بعض مقامی اور نسلی بیداریوں کی بھی مثالیں ہیں۔ مثلاً ہندوستان میں گپتا دور کے زمانے میں۔ یا عرب میں نویں اور دسویں صدی عیسوی میں۔

بیداری سے مراد اختراع ایجاد اور اجتہاد کا زمانہ ہے۔ اور نیند سے مراد تقلید و روایت پرستی کا۔ مگر یہ تمام الفاظ اضافی ہیں۔ نہ موجد اور مجتہد روایات سے سر تا سر بے نیاز ہو جاتا ہے اور نہ مقلد اور روائت پرست اجتہاد کی ضرورت کا سراسر منکر۔ اختراع، ایجاد اور اجتہاد کوئی معلق اور مطلق قدریں نہیں۔ ایجاد اور اجتہاد خلاء میں وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ اس کی بنیاد ہوا پر نہیں ہوتی۔ یہ ہمیشہ ماقبل سے مربوط ہوتا ہے۔ ماقبل پر مبنی ہوتا ہے۔ اسی میں ترمیم و تنسیخ کا نام ہے۔ اسی کی نئی طرح سے ترتیب و تنظیم ہوتی ہے۔ مواد زیادہ پرانا ہوتا ہے۔ اسی کو اور طرح مرکب و مربط کرتے ہیں۔ اس میں جو خامیاں اور خرابیاں ہوتی ہیں ان کی اصلاح کر دیتے ہیں۔ اوسی میں جو عناصر مضمر اور مستور ہوتے ہیں ان کو ظاہر اور عریاں کر دیتے ہیں۔ انھیں سے نئے نتائج ماخوذ کرتے ہیں۔ اور ترمیم و تنسیخ، ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات کو عمل میں لا کر پرانے کو نیا رنگ دیدیتے ہیں۔ اور اک نئی راہ پر لگا دیتے ہیں۔ نئی اس

معنی ہیں کہ وہ پرانے پر مسدود تھی۔ اُس کے بس کی نہ تھی۔ جب سو ڈیڑھ سو برس میں ایسا ہو چکتا تو ظاہر ہے کہ ترمیم و تنسیخ، ترتیب و تنظیم اور اخذ و استخراج کا دروازہ تھوڑے دنوں کیلئے بند ہو جاتا ہے۔ اختراع، ایجاد و اجتہاد کی رفتار سست پڑ جاتی ہے۔ اور رفتہ رفتہ تقلید و روایت پرستی اسکی جگہ لے لیتی ہے۔ یہاں تک کہ پھر اسکی بھی خامیاں اور خرابیاں مضمر سے اظہر اور پنہاں سے عیاں ہونے لگتی ہیں۔ اور پھر اختراع، ایجاد اور اجتہاد کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ پرانے کے نئے کل سے بیٹھنے میں ظاہر ہے کہ دو باتیں ساتھ ساتھ ہونگی۔ دو دھارے ساتھ ساتھ چلیں گے۔ ایک تخریب یعنی نسخ و رد کا۔ اور ایک تعمیر یعنی ترتیب و تنظیم کا۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ منسوخ اور مردود کے بھی کچھ نام لیوا باقی رہ جائیں گے جو اُس کے نسخ ورد کا ماتم کریں گے۔ خود مردود کرنیوالوں کو مردود ٹھہرائیں گے۔ اور نئی ترتیب و تنظیم کی خوبی کو نہ پہچان سکیں گے۔ اور خال خال ایسا بھی ہو گا کہ خود نسخ و رد ہی سرے سے غلط ہو گا یا نئی ترتیب و تنظیم خامیوں سے منزہ نہ ہوگی۔ اب اگر بیداری اور انقلاب سے اسی طرح کا ایک دور مراد لیں اور اُس کو اس کی داخلی ترکیب اور کیفیات کے اعتبار سے بیان کریں تو نظم و نسخ کی دوگونہ سرگرمیوں، تخریب و تعمیر کے متوازی دھاروں، اور عناصر کی تائید و اختلاف کے متضاد ردعملوں کو دیکھکر کہہ سکتے ہیں کہ یہ بیداری کے ادوار طوفانی، سیلانی اور سیمابی ہوتے ہیں۔ قدریں نامشکل اور نامقرر ہوتی ہیں۔ ہر طرح کی قدریں دیگ پر چڑھی ہوتی ہیں۔ تمام قدریں سیماب سا اور سیال ہو جاتی ہیں۔ ایک تیز رو بہتی ہوتی ہے اور ہر شئے کو بہائے لئے جاتی ہے۔ کوئی منزل مقصود صاف نظروں میں نہیں ہوتی۔ قدامت پسند آہ و

واویلا سے کان پھاڑے ڈالتے ہیں۔ آنکھیں بند، ہاتھ آسمان کی طرف، اور لب پر دعائیں، نالے اور گالیاں۔ اور جدت پسند فرہاد کا تیشہ لئے موجود نظام کو کوہ الوند سمجھکر اسکے کھود پھینکنے میں مست۔ چنانچہ فرینکو جرمن وار کے بعد یعنی کچھ اوپر اسی سال قبل، جدید ترین فکری طوفان سرزمین جمالیات میں پہونچا اور ہنوز پورے زور شور سے بہہ رہا ہے۔ اسکی انتہائی صورت تو غالباً مصوری، نقاشی اور موسیقی میں نظر آتی ہے۔ مگر اور شعبے مثلاً ادب اور مہندسی بھی کافی کی حد سے زیادہ متاثر ہیں۔ بلکہ شاید پرانے مذاق کے نقاد جیمیس جوائس وغیرہ کی بے ربط نفسیاتی تصویر کشی کو کم نہ مانیں۔ اور اس طرح کے بے ربط تحلیلی تجربوں کو انتہائی ہی کی فہرست میں رکھیں۔ مگر اس طوفان کا اصلی زور مصوری، نقاشی اور موسیقی پر ہے۔ پکاسو اور پھاگل کی تصاویر، تصاویر نہیں معلوم ہوتیں۔ مؤر اور رباربرا کے بت، بت نہیں معلوم ہوتے اور اسٹراونسکی اور پروکوفیف کے نغمات، نغمات نہیں معلوم ہوتے۔

ایک طرف قصیدہ خانوں کا پرا ہے۔ دوسری طرف ہجوگو یونکا۔ انقلابی بت شکن کسی قدیم بت کو اپنے نئے خدا کا حریف اور مقابل ماننے کے روادار ہی نہیں۔ اور روایتی قدامت پرست نئی قدروں میں کوئی حسن وخوبی پاتے ہی نہیں جو قابل قبول ہو اور اُن کی محبوب قدروں کا نعم البدل ہو۔ اور دونوں پیروں کے "نغمۂ شادی" اور "نوحۂ غم" کے ہنگامے سے آرٹ کے "گھر کی رونق" چکا چوند ہو رہی ہے۔ کیونکہ آرٹ کو جو قبول ان دنوں ہے کبھی بیشتر میسر نہ ہوا تھا۔ اور انکا جتنا چرچا اور رواج عام آج ہے وہ تاریخ فنون میں بے نظیر ہے۔ مگر آرٹ کے اس قبول عام اور

رواج ہی میں یہ بات مضمر ہے کہ قصیدہ خواں اور ہجو گو دونوں میں زیادہ افراد "معذور" قسم کے ہوں۔ نہ ہر شخص میں اتنا ضبط، تحمل، مآل بینی اور خود اعتمادی ہے جو اپنے کو ایک سیل رواں میں بہہ جانے سے اور طوفان میں اڑ جانے سے محفوظ رکھ سکے۔ اور نہ ہر شخص کی نظر میں اتنا بلوغ ہے کہ نا آشنا شئے کے حسن پنہاں تک پہونچ جائے۔ اور ایک نامانوس نقاب کو چھید کر حسن کو عریاں دیکھ لے کسی نئی قدر کے حسن و قبح تک رسائی ہر شخص کا کام نہیں مگر تاریخ شاہد ہے کہ اکثر اختراعات و بدائع وضع ہونے کے زمانے میں نامقبول یا غایت مردود رہے ہیں مگر رفتہ رفتہ جوں جوں مغائرت مٹتی گئی وہ قدیم کے مقبول دائرے میں داخل ہو گئے

پکاسو، استراونسکی اور موریسے اختراعات و بدائع خواہ مغائرت کی کسی منزل پر ہوں اور بادی النظر میں پرانے عملوں سے کسی قدر مختلف نظر آتے ہوں مگر اس مغائرت اور ظاہری تخالف کی بنیاد محض اُس قسم کے نظم و نسخ ترتیب و تنظیم، اور ماخوذات و استخراجات پر ہے جو ہمیشہ ایک بیداری کے دور میں ہوتے آئے ہیں۔ اُنھوں نے اجزائے عمل کے اجزا کی مروجہ نسبتوں، ربطوں، ترکیبوں، اور ہم آہنگی کو برقرار رکھنا اپنے لئے ضروری قرار نہیں دیا۔ اونکے خطوط و اجسام کی "ردیں" اور ہیں۔ اجزا کو اور طرح ربط دیا ہے۔ اُن کو اور طرح ملایا ہے۔ اور طرح مرکب کیا ہے۔ یا بعض کی اہمیت گھٹا دی ہے۔ یعنی عمل میں اُس کا اتنا لحاظ نہیں رکھتے جتنا روایتاً رکھنا چاہیئے تھا۔ یا متعدد اجزا میں کسی ایک چلے گئے ہیں۔ اور دوسروں کو گویا نظر انداز کر دیا ہے۔ مثلاً روشنی کے پیچھے رنگ کی تکمیل کا خیال اٹھا دیا عمل کی وحدت کو معرض خطر میں

ڈال دیا۔ یا انسان کے اعضا بنانے میں جسمانی تناسب کو بالائے طاق رکھ دیا یا محض خیالی تصورات کو بالکل رمزاً ادا کر دینا کافی سمجھا۔ یا وسیلے کی خصوصیات برقرار رکھنے کو خطوط اور نشیب و فراز کو ایک غیر رسمی طریقے پر کاڑھا وغیرہ وغیرہ۔

اس صورت حال کو "انقلاب" تو ضرور کہیں گے۔ مگر اس کو "ای یا پہاڑ" کہنا فلسفہ کا مسئلہ ہے نہ کہ جمالیات کا۔ کیونکہ خواہ اسٹراوسکی کسی قدر نا ہم آہنگ کڑیاں لگائے مگر نا ہم آہنگ کڑی تو پہلے بھی ہوتی تھی، اور خواہ وہ "کوڈس" کو کسی طرح مربوط اور مرکب کرے مگر یہ کوڈ بھی تو پہلے بھی مستعمل تھے۔ اسی طرح خواہ امپریشنزم والے روشنی کے پیچھے کسی قدر دیوانے ہوں مگر اس سے صرف رنگ، اور اُن کی ترکیب اور اُن کے ملان کا جو رسمی معمول ہے اُسکے برقرار نہ رہنے کے سوا اور کوئی فرق نہیں آتا۔ بلکہ تصویر کی اصل سے مشابہت اور مطابقت اور بڑھ جاتی ہے۔ اسٹراونسکی کی ایسے کارڈس کی "ہم آغوشی" جو پہلے "باقاعدہ کبھی نہ ملائی تھیں" اور امپریشنزم کے زیر اثر "مصوروں کے پلیٹ کا" کا یا پلٹ دائی قرار پائے یا پہاڑ۔ فلسفیانہ نظریات و زاویہ نگاہ کے چند سوال پیدا کر دیتا ہے۔ اولاً تو یہ کہ جو شے ایک وسیع پیمانے پر ایک بہت بڑے علاقہ میں مروج ہو مگر کسی اور بہت بڑے علاقہ میں نا مروج ہو اور پھر اس علاقہ میں بھی مروج ہونا شروع ہونے لگے تو اس نئی جگہ رواج پذیری کو ای ٹھہرائیں یا پہاڑ۔ دوسرے یہ کہ جو شے محدود اور مقامی ہی پیمانے پر سہی مگر موجود ہو مگر اس سے اور لوگ واقف نہوں اور بعد کو اس کا علم عام ہو جائے اور اس کا رواج عام ہو جائے اور یہ گ یا عالمگیر ہو جائے تو

اس عالمگیری کو کیا ٹھہرائیں گے؟ کسی نسلی اور مقامی قدر کے عالم گیر
ہو جانے کو رائی ٹھہرائیں یا پہاڑ؟ تیسرے یہ کہ جو شئے کسی شئے میں مضمر
مگر مستور ہو اور بعد کو مکمل طور نمایاں ہو جائے جیسے "ایلزم" میں
"امپرشنزم" تو یہ کس مقام پر ہے۔ اور چوتھے یہ کہ اوکفیں چند اجزا
کے ربط و ترکیب سے طرح طرح کے مرکبات تیار کئے جائیں اور ان میں
بعض ایسے بھی ہوں جو رسماً مروج نہ ہوں یا ممنوع تو انکو کیا کہیں گے۔ اور
پانچویں یہ کہ اگر کسی عمل کی تعمیر میں متعدد اجزا استعمل ہوتے ہوں اور انہیں
ہر بر نظر رکھتے ہوں اور بعد کو ایک کے مقابل میں اور کو دبادیں تو اس طرح
کے عمل کو یعنی جس میں بعض قدریں بہت نمایاں اور بعض بہت دبی
ہوں کہاں پر رکھیں گے۔ کیونکہ جو دور حاضرہ میں ہوا ہے وہ بس
اسی قدر ہے۔ مثلاً جہاں یونانی اثر پہونچا ہی نہیں یا ماند پڑ گیا جیسے ہندستان
اور بازنطینی۔ وہاں متعارف اور جانی پہچانی چیزوں کی شبیہوں کے علاوہ
خالص خیالی اور تصوری شکلیں بھی بنالی تھیں اور مصوری اور بت گری
میں ایک رمزی طرز بیان مروج تھا کیونکہ وہ ہیأت گری کو ہیأت
سے اہم تر سمجھتے تھے تخیل کو صورتوں میں ڈھالتے تھے۔ اور صورت
کو کسی شئے سے تطابق کا خیال اٹھا دیتے تھے، کالی کے ہندوستانی
بت اور مریم کے بازنطینی نقوش کو لطف اور احساسات کے نقوش
ہیں اشناخت سے نہیں۔ اور آدمی کی صورتگری کی حیثیت سے ظاہر ہے
کہ دونوں غائت ناکامیاب ہیں۔ یونانیوں کا نظریہ ہی اور تھا۔ وہ
ہیأت پر گئے۔ اور ہیأت کو مشاہدات کے ساتھ تطابق میں رکھنے کیلئے
محض خیالی باتوں کی ہیأت گری کی طرف مائل ہی نہ ہوئے یونان کے

نقش قدم پر چلنے والوں میں وسطی اور مابعد کے مغربی آرٹ میں رمزی طرز ادا
یا تو مروج ہی نہ تھی یا محض نام نہادی تھی۔ انقلابیوں نے اسکو رائج کر دیا۔
اطالویوں نے یعنی تیرھویں، چودھویں اور پندرھویں صدی والے فنکاروں
نے حقیقت سے تطابق رکھنے کے نظریہ کو ملحوظ رکھا۔ رنگ، صیقل، شیڈنگ
وغیرہ کو کام میں لا کر ایک اثر پیدا کیا۔ انقلابی امپریشنسٹ اسی مقصود
کے حصول کیلئے روشنی اور رنگ کو اور طرح استعمال کرنے لگے۔ اور روشنی
کی دلکشی کے غلو میں رنگ کے ملان وغیرہ کے رنگی تصورات کی طرف
بے رخی برتنے لگے۔ اکسپریشنزم والے پھر اور دو قدم آگے نکلے۔ انھوں نے
سبھی قدروں کی طرف بے اعتنائی اور بڑھا دی۔ وہ روشنی کے نہیں اپنے
مدعا کے دیوانے تھے۔ اُن کو اپنا "اظہار" اپنا بیان حسن طبیعت منظور
تھا۔ عام ازیں کہ اُن کے اظہار کے مفہوم تک کوئی پہونچے یا نہ پہونچے
انھوں نے اظہار مدعا کی خاطر سریع الفہمی یعنی کسی اصل سے تطابق کے
معیار کو بہت ڈھیلا کر دیا۔ اور اس منزل تک پہنچ جانے کے بعد
یعنی کسی خارجی شئے سے تطابق کا معیار ڈھیلا کر دینے کے بعد خود مدعا
ہی کا سرچشمہ تحت الشعور میں منتقل کر دینا چنداں مشکل نہ تھا یعنی اب
عالم شہود نہیں بلکہ تحت الشعور موضوع فن ہو گیا۔ اور اس پر عالمی
جنگ کے تاثرات نے یورپ میں وہ اثر ڈالا تھا کہ اس اثر کا بیان
رمزی اشارات کے سوا شاید اور کسی ذریعہ ممکن ہی نہ تھا۔ اور تحت الشعوری
عناصر کے آرٹ کا سرچشمہ ہو جانے میں رمزیت کا زور پکڑنا ناگزیر تھا۔
رمزیت سے بالکل دراز ایک اور طرح کی تجریدی اور تشابہہ کے خلاف
ایک تحریک اٹھی جس میں تصویر کسی "شئے" کی ہوتی ہی نہیں جو تطابق

اور تشابہہ کا سوال بھی پیدا ہو۔ تصاویر کا موضوع "شے" یعنی کوئی متعارف چیز ہوتی ہی نہیں۔ موڈل کچھ ہوتا ہی نہیں۔ موڈل اسٹوڈیو سے مفقود ہو گیا اور "کرہ"، "ہیات" وغیرہ موضوعات ہو گئے یعنی مجرداً تکنیکی ہیات کشی۔ غرضیکہ ایک رمزی اور ایک ابیسٹرکٹ یعنی مجرد آرٹ کی داغ بیل پڑی۔ اور اس پر طرہ یہ ہوا کہ آرٹ کی عام قدردانی نے فنکار کو مربی اور سرپرست کی منت کشی سے آزادی دیدی یعنی زمانے نے موضوع اور طرز ادا کا انتخاب خود فنکار ہی کو سونپ دیا۔ ظاہر ہے کہ ایک آزاد خود مختار فنکار جو اپنے موضوع اور طرز ادا دونوں کے انتخاب میں آزاد ہو روایات کی پابندی میں بہت سخت نہ ہوگا۔ چنانچہ یہی ہوا طرح طرح کی طرزیں وضع ہونے لگیں اور انواع و اقسام تجربات نے روایات کی احکام اور بھی ڈھیلی کر دی کیونکہ یہ روایات ایک خود مختار فن کار اور ایک بے لوث فنکاری کی تھیں ہی نہیں۔ یورپ میں آرٹ کبھی آزاد رہا ہی نہ تھا اور وہ ہمیشہ ایک نہ ایک غیر جمالیاتی جزو سے متاثر ہوتا رہا تھا۔ وہاں چین اور ہندوستان وغیرہ کی طرح آزاد آرٹ تقریباً نابود تھا۔ موضوعات سرپرستوں کے دیئے ہوتے تھے۔ خواہ وہ کلیسا ہوا اور کلیسا کیلئے بہت اور تصویریں بنوائے، خواہ وہ کوئی امیر اور رئیس ہو اور اعتقاداً مذہبی موضوعات دیدے یا خواہ پوپ اور ملک التجار دونوں کے دونوں شان و شکوہ اور جلال کی نمود کا ذریعہ فنکار کو بنا کر اپنا ذوق پورا کریں۔ دونوں صورتوں میں ایک ناجمالیاتی عنصر دخیل ہوتا تھا اور فن اس ناجمالیاتی عنصر سے آلودہ ہوتا تھا۔ مثلاً کبھی تقدس کی تخییل نے شکل بگڑوا دی، کبھی امارت کی نمود بے ہنگام جزیات کی طرف لے گئی کبھی شان و شکوہ کی نمود نے پیمانہ بگاڑ

دیا۔ اور عمل غیر متوازن طور پر وسیع یا بھاری یا تفصیلی ہو گیا کبھی بے ڈھنگی جگہ
نے ظاہری صورت بگاڑ دی۔ مثلاً آرٹ کے ایک ایسے گوشے میں تصویر بنانی
پڑی جو بالکل بے موقع پڑتا ہو۔ اور کبھی متضاد تقاضوں کی تعمیل نے ایسی
ہیئات طرازی پیچیدہ کیا جو متضاد تقاضوں کی تعمیل ہونے کی وجہ سے دراصل ناممکن تھی
مثلاً جسم، معصومی، ہمدردی وغیرہ کی ہیأت نہیں بنائی جا سکتی جو کسی خارجی اصل سے تطابق
رکھتی ہو۔ مگر یونانی فن جسکا یورپ پیرو تھا وہ اسطرح کے تطابق کو ناگزیر قرار
دیتا تھا۔ اور فن کاری سے مراد ایسی ہیئات کاری تھی جو مشاہدات عالم
سے تطابق رکھتی ہو۔ ظاہر ہے کہ ایک غم دیدہ فنکار اپنے غم کا اسطرح دوسرے
کا مرقع نہیں چھوڑ سکتا تھا۔ اور موضوعات کے انتخاب اور طرز ادا
میں لینے کو اس طرح کی روایات و رسوم کا پابند نہیں مان سکتا تھا۔
اور یہ بھی ظاہر ہے کہ انیسویں صدی کے آخری ربع میں یا بیسویں صدی
کے بالکل اوائل میں جن تصورات، نظریات اور تحریکات کے تحت فن
پلنے لگا اس سے جو عمل وجود میں آئے گا وہ اس طرح کا نہیں ہو سکتا
جس طرح اطالویوں اور ڈچوں یا عامتاً مغربی یورپ والوں کا ہوتا
تھا۔ اور جو خود ایک مرمت شدہ یونانی اصول کا علمبردار تھا۔

اصلاً پوچھئے تو یونانی فن بھی ایک رمزی فن تھا اور اس کی ہیأت
بھی ایک خیالی تصور کی نقش بندی کی کوششوں کی عملی ترکیب یا تھیں۔
مگر یونانی مزاج ایک عجیب مزاج تھا۔ وہ خیالی تصورات کی نقش بندی کی
طرف گیا تو ضرور مگر اس نے خود ان تصورات کا ماخذ مشاہدات کو ٹھہرایا۔
اس نے اسکو تخیل کو نہیں سونپ دیا جیسا کہ چینی اور ہندوستانی فنکار کا تخیل
وضع ہیأت میں قطعی آزاد تھا۔ اس کو خود اپنے ذوق جمال کے سوا کسی

اور کو مطمئن نہیں کرنا ہوتا تھا، مگر یونانیوں نے تخیل کو ہیأت گری کیلئے
ایک ماڈل بھی دیدیا۔ تخیل کو ایک آزاد ہیأت گری کے بجائے ایک
تجریدی) اور انتزاعی ہیأت گری پر مامور کیا یعنی وضع کردہ ہیأت ایسی
ہو جو لاکھوں منفرد مثالوں سے ماخوذ ہو، سب کا لب لباب ہو سب
کی مشترک قدروں کی حامل ہو یعنی موضوعہ ہیأت ایسی ہو کہ ایک
خارجی وجود سے تطابق رکھتی ہو، ہو بہو کسی کی نقل ہو۔ اور پھر انہوں نے
کچھ ہندسی اور ریاضیاتی تصورات سے کام لیکر ایک مثالی حسن کی تخیل
اور معیار مرتب کیا۔ یہ معیاری ماڈل دراصل تو محض ایک رمزی شے تھی۔
مگر اُس کی رمزیت میں اصل سے ایک قرب اور اصل کا ایک رنگ تھا جو
اُس کو مشہودات سے قریب لا کر اور اُس سے مماثلت پیدا کر کے اُس کی
رمزیت میں بھی اصل کا رنگ بھر دیتا تھا اور اُس کو بالکل اجنبی نہ بننے
دیتا تھا۔ اطالیہ والوں نے حسن کی یہ رمزی تخلیل قائم رکھی۔ اُن کا تخیل
بھی "حسین" اس معنی میں ہوتا تھا کہ ایک تصور مثالی قدر کا حامل ہوتا
تھا۔ اکثر اُن کا کمپوزیشن بھی بالکل ہندسی ہوتا تھا اور انسانی اعضاء
اور دیو مالائی یا مذہبی تصورات کے تارے میں وہ رمزیت میں اس حد
سے آگے نہ بڑھے کہ عمل مشاہدات سے بے لاگ ہو جائے۔ اور زمان و
ماحول کے تقاضوں کے آگے انتخاب موضوعات میں کے پابند رہے [illegible] تمام فہم
ہوں۔ غرض عام فہم موضوعات، عام مشاہدات سے ملتی جلتی جسامتیں، روشنیاں
اور اقلیدسی کمپوزیشن کی بنا پر ایک فن اور فنکاری مروج تھی۔ آپ یونانی
رفائیل، میکائیل اینجلو، ٹیشین، ریمبرانٹ، روبینس کسی کی ایک تصویر کا
مطالعہ کیجئے تصویر ہمیشہ کسی جانی پہچانی، متعارف اور معلومہ شے کی

ہوگی۔ آپ دیکھنے کے بعد اسکو کسی دانستہ اور معلومہ "شے" سے تطابق دے سکیں گے۔ جانی بوجھی کے علاوہ یہ اکثر ایک "مقتدر" اور "اہم" قدر کی حامل ہوگی۔ زیادہ تر تو دیو مالائی، کسی اہم واقعہ، یا اہم شخصیت کی اور گاہے بعض روزمرہ کے واقعات، مشاہدات و حوادث کی جو روزمرہ کی زندگانی کی ترجمانی اور عکاسی کی حیثیت سے ایک قدر و قیمت رکھتے ہیں۔ اور اس میں خطوط، روشنی اور فصل وغیرہ کی ترتیب ایسی ہوگی جو اس میں خارجی اشیا و حالات سے ایک تشابہہ اور مماثلت پیدا کرے۔ اور فنکار کی تکنیک محض یہ فرض انجام دے رہی ہوگی کہ موضوع کو موثر بنا کر آپ کے سامنے پیش کر دے۔ فن کار کے لئے اسکے علاوہ تکنیک کی کوئی اہمیت بلکہ مقصد نہیں۔ وہ محض ایک آلۂ کار تھی جس کا آلۂ کار ہونے کے علاوہ اپنی کوئی قدر و قیمت نہیں۔ اب اس سریع الفہم دانستہ، شناختنی شکل کو جو ایک خاص قسم کی فضا میں ایک خاص فصل پر رکھی ہوئی ہے کسی انتہا پسند جدید فنکار کے عمل کے مقابل میں رکھ دیجئے۔ مثلاً پکاسو، چپاگل، مور، اور باربر عملوں کا مطالعہ کیجئے۔ ساری تصویریں کوئی ایسی شے ہی نہیں جسکو آپ کسی معلومہ شے سے منسوب کریں جس کو اصل سے تطابق اور غیر تطابق کی معیار پر تول سکیں۔ تصویر پس منظر میں ایک ذرہ دھنسی ہوئی، روشنی کی تقسیم ایسی جیسی آپ نے کبھی دیکھی نہیں، اور رنگ اس طرح سے جیسے لڑکوں کے کھیل کی کھینچیں ہوں۔ اور اس پر طرہ یہ کہ موضوع مذکور ہی نہیں، یا ایسا موضوع مذکور ہے جس سے آپ مشہود کو کسی طرح مربوط ہی نہیں کر سکتے۔ مثلاً پردے پر سامنے ایک عجیب الخلقت ہیولی ہے جس کے

مختلف اعضا مختلف جانوروں کے ہیں۔ سر مور کا، گردن بارہ سنگھے کی، تھوتھن کی جگہ چھوٹی سی ایک گلاب کی کلی، اور موضوع کی جگہ پیرس کی کسی حسین رقاصہ کا نام۔ اب آپ تصویر کو بے ہنگام اور بے ربط سمجھکر جوا دھرادھر جھانکتے ہیں تو واہ واہ کی صدا سے فضا گونج رہی ہے۔
"کبھی یکا سوہی کا کام تھا۔ ادر کردار نہیں کی تو انتہا ہو گئی۔ کمبخت لیونارڈو کو بھی قدرت نے یہ آنکھ نہ دی کہ مونالزا کا کردار اس طرح دیکھ سکتا اور نہ اُس کا تخیل ہی ہیأت کاری میں یہ طرزادا وضع کرسکا۔"
مگر غور سے دیکھئے تو تشبیہہ کی عجیب ناتفاقی اور بے ربطی صرف طرزادا ہی کی وجہ سے ہے یعنی مصوری میں جو طرز تحریر یا ادائے مطلب کی مروج ہے اُس طرز تحریر میں مرقومہ عبارت یعنی "تصویر" کبھدی، نامربوط اور بے مفہوم معلوم ہوتی ہے۔ ورنہ اگر اسی مصورانہ عبارت کو ادبی طرز تحریر میں منتقل کر دیجئے تو ادبی عبارت بے ربط اور بے مفہوم نہیں معلوم ہوتی۔ کیونکہ رقاصہ کی یہ لفظی تصویر کبھدی۔ نامربوط اور بے معنی نہیں ہے "گردن ہرن جیسی، لب گلاب کا غنچہ، اور سر پُر غرور حسن کا نشہ۔" غرض مصوری کو رمزی اور تمثیلی کر دیا ہے۔ یعنی مصورانہ طرزادا میں تشبیہہ اور استعارات کو مروج کر دیا ہے۔ اور جو تمثیلیت اور رمزیت مصورانہ طرزادا میں مروج نہیں بلکہ اُس کے تطابق اور تشابہہ کے اصول کے منافی ہے اس وجہ سے یہ طرزادا عامۃ سمجھ سے بالاتر اور مورد عتاب ہے مصور عالم شہود کا تمثیلی اور رمزی یا تشبیہہ واستعارات میں بیان نہیں دیتا۔ وہ اُس کی نقل اتارتا ہے جیسا وہ ہے ویسا ہی دکھاتا ہے۔ اُس کا سارا فن اور ساری روایت یہی ہے کہ عمل کو اصل سے ملادے۔ اصل

کا دھوکا دیدے۔ آدمی کے سر کی جگہ مور کا سر بنا کر "سر میں غرورِ حسن کا نشہ" کا مفہوم ادا کرنے کی ترکیب مروجہ اصطلاح میں "مصوری" نہیں مانی جاتی۔ گو یہ درست ہے کہ مصوری کی طرزِ ادا میں یہ مفہوم ادا ہی نہیں ہو سکتا۔ "سر میں غرورِ حسن کا نشہ" کوئی محسوسہ شئے ہی نہیں جو تصویر میں بیان ہو سکے۔ مگر کیا مصور اسکے ادا کرنے کی کوئی طرزِ اختراع کرنے کا حق نہیں رکھتا؟ وہ اپنے موضوعات کی تلاش میں خود اپنے تحت الشعور کی دنیا میں قدم نہیں مار سکتا؟ اور کسی غیر کی تصویر اتارنے میں اُس کی نفسیاتی تحلیل نہیں کر سکتا؟ بلکہ یوں کہیے کہ کیا جس حد تک اس طرح کا نفسیاتی مطالعہ ممکن تھا اُس سے کچھ اور آگے قدم نہیں نکال سکتا؟ نہیں کہا جا سکتا کہ موضوعات کی ان توسیعات میں، اور ان توسیعات کے مصوری میں ادا کرنے کے لئے اس کی طرزِ ادا میں جو اختراعات ہوئے ہیں اُن میں قبول کا مادہ کہاں تک مضمر ہے۔ اور یہ موضوعات و اختراعات مانوس ہو کر مقبول ہو جائیں گے یا ان میں اور مصوری میں اس قدر بعد اور تخالف ہے کہ یہ کلمۂ مستطاق نسیاں ہو کر رہ جائیں گے۔ فیصلہ وقت کے ہاتھ ہے یعنی گرویدن آدمیوں کے ایک کافی عرصے تک بخت و شدہ رجحان پر۔ مگر دو باتیں بدیہی ہیں۔ ایک تو یہ کہ یہ اُس راستے پر نہیں جس پر مغربی مصوری ڈھائی ہزار برسوں سے چل رہی تھی یعنی یہ شبیہ کشی نہیں۔ اور دوسرے یہ کہ یہ "عرفی" معنی میں حسین نہیں یعنی اُس معنی میں حسین نہیں جو یونانی مفہومِ حسن سے ماخوذ ہو۔ مگر ساتھ ہی ساتھ یہ دو باتیں بھی اسی قدر بدیہی ہیں کہ دنیائے فنون میں اب وہی ایک شاہراہ نہیں جو یونانیوں

نے ڈھائی ہزار سال قبل کھولی تھی۔ اور بھی شاہراہیں ہیں اور اُن شاہراہوں پر اس سمت چلنے کے سامئن پوسٹ کھڑے ہیں اور دوسرے یہ کہ یونانی اصطلاح میں "ناحسین" ہونے کے باوجود بعض قبائلی اور نسلی فنون نے دل اڑا لیا ہے اور مقبول ہوگئے ہیں۔

موضوع اور طرز ادا سے درگذر، دوسری بات جو اسی قدر مردود، مورد عتاب اور ہیچ پکار کا سامان بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ بعض فنکاروں نے کسی ایک قدر مثلاً روشنی، خطوط کے ردم، یا جسامتوں کے توازن وتناسب ہی کو موضوع بنا ڈالا ہے۔ اور اور تمام قدروں کو بالائے طاق رکھ دیا ہے۔ روایتاً روشنی، نظام خطوط یا جسامتوں کا توازن محض ایک ٹکنیکی قدر تھی جو "شبیہیں" اتارنے میں خود ایک جزو لاینفک کے طور پر درمیان میں آجاتی تھی۔ ہر تصویر چند اقلیدسی شکلوں، چند سیدھے، ٹیڑھے، آڑے خطوط کے سوا اور کچھ نہیں۔ اور خطوط کے ملاپ سے کچھ نہ کچھ شکل ضرور ہی پیدا ہو جائے گی۔ اب یہ خطوط اور ان سے بنے ہوئے دائرے اور قوسیں اور مربعے اگر رنگین روشنائی سے بنائے جائیں یا بھر دئے جائیں تو رنگوں کا ایک ڈیزائن اور پیٹرن ظاہر ہو جائے گا۔ پہلے اس طرح کے جزیات صرف ایک عمل کے جزو کے طور پر آجاتے تھے۔ اصل شئے عمل کا موضوع مثلاً "غروب آفتاب" یا "چاندنی رات" یا اس قسم کی کوئی شئے ہوتی تھی۔ موجودہ مصوروں نے "شئے" کو پردے سے باہر ڈھکیل دیا، اور صرف شکلوں کو پکڑ لیا۔ یا توازن کو پکڑ لیا۔ یا روشنی کو پکڑ لیا۔ اور اس پکڑے ہوئے جزو کے سوا اور کو یا تو بالکل ہی نکال چھوڑا یا صرف یونہی سا دخل دیدیا۔ مثلاً پردے پر صرف دو تین مثلثیں اور دو

ایک دائرے بنے ہوئے ہیں۔ اس کے سوا اور کچھ نہیں۔ مگر ان جسامتوں میں ایک لطیف توازن ہے۔ یا ان کی اقامت میں ایک عجیب ردم ہے۔ یا ان کے آپس میں اغل بغل واقع ہونے سے رنگ کی ایک عجیب بہار کھل رہی ہے۔ غرض چند "بے مفہوم" دائرے اور مثلثیں وہ لطف پیدا کر رہے ہیں جو ایک تصویر بلکہ ایک پھول اور چمن کا تختہ یا شفق کے دیکھنے سے ابھرتا۔ ان میں تمام تکنیکی قدریں بڑی خوش اسلوبی سے مصور ہیں۔ اور چونکہ یہ عمل انھیں قدروں یا اُن میں سے کسی ایک یا دو کے مشہود بنانے ہی کیلئے وضع کیا گیا ہے اس لئے جہاں تک کہ اس قدر بقدر کا تعلق ہے وہ تمام وکمال جلوہ گر ہے۔ اور ظاہر ہے کہ تمام قدریں اس طرز میں زیادہ کامیابی سے دکھائی جا سکتی ہیں۔ کیونکہ یہاں پر تو دائرے، مثلثیں، اور قوس و مربعے اور اُن کی رنگت پری اسی کے دکھانے کے لئے یکجا ہی ہے۔ اگر آدمی کی شبیہ بنائی جائے یا کوئی لینڈ اسکیپ بنایا جائے تو بھلا اس طرح کے ترشے ہوئے دائرے، قوسین اور مثلثیں اور جگہ کے اعتبار سے اتنے موزوں فصل پر، اور جسامتوں کے اعتبار سے آپس میں اس قدر متناسب، اور متوازن کے اعتبار سے اس قدر متوازن، یا رنگ کے اعتبار سے اتنے ہم آہنگ، یا روشنی اور تاریکی و سایہ کے اعتبار سے اس قدر مرتبہ کہاں سے یکجا کئے جا سکتے ہیں۔ آنکھوں کی درمیانی فصلیں مقرر ہیں، شکلیں مقرر ہیں۔ ایک آنکھ کو ایک طرح کی روشنی میں رکھنے کے بعد دوسری کی ایک بہت محدود ہی پیمانے پر بدلی جا سکتی ہے۔ علیٰ ہذا القیاس جسامتوں کی حجمیں، اُن کی جائے وقوع، انکا نشیب و فراز اور مجموعی شکل کا خاکہ قدرتاً مرتبہ ہے اور کوئی مجوزہ نقطۂ آغاز سے

چلنے کے بعد بہت محدود پیمانے پر متنوعہ ہو سکتا ہے۔ غرض آدمی کی تصویر اتارنے میں محض تکنیکی بہار نہیں دکھائی جا سکتی یعنی بہت محدود دائرے کے اندر دکھائی جا سکتی ہے۔ اور وہ محض تکنیکی مظاہر ہیں مبدل نہیں کر دی جا سکتی۔ تکنیکی بہار دکھانے کیلئے یعنی بحر اس بہار کے اور کچھ نہ دکھانے کیلئے تصویر اور بت کا شباہت برداری کے بوجھ سے آزاد ہو جانا اور اس بار کو فن کے کندھوں سے اتار پھینکنا لازم تھا۔ اور وہ اب ہو گیا۔ تصویر یا اور مجسمے کسی شے کے نہیں ہوتے۔ وہ عموماً ہوتے ہیں "ایبسٹریکٹ" ہوتے ہیں۔ یا پھر فنکار کے تحت الشعور کے عناصر کے رمزی اشارات ہوتے ہیں۔ یا سنگ اور دھات یا اور مادی وسائل کی خصوصیات کے مظاہرات ہوتے ہیں۔ مثلاً مور کا سنگی بت وہ ہوتا ہے جو کسی پتھر کا کوئی ٹکڑا آدمی یا گھوڑے کی شکل میں مبدل ہو جانے پر ہوتا۔ وہ دراصل آدمی یا گھوڑے کا بت نہیں ہوتا۔ وہ سنگ اور دھات کا بت ہوتا ہے۔ اس طرح کے شغلوں کے بارے میں یعنی فن کا محض تکنیک کی بہار بنا دینے کے نظریہ و رویہ کے بارے میں بھی نہیں کہا جا سکتا کہ اس نئی قسمت میں قسام ازل نے قبول اور عمر کسقدر رکھی ہے۔

جمالیات کے گھر میں آگ لگ گئی ہے۔ مگر اسکی مثال ویسی ہے جیسی امرا اور روساء کے گھروں میں اکثر لگ جاتی ہے۔ جہاں گھر کی کوئی ماما یا مالک کا دل اڑا کر ماما سے "ملکینی" بن جاتی ہے۔ پہلی ملکینی کے دعا گو تو اس کو بلا گالی گلوج مان لینے سے رہے۔ اور مقابل کی اور سہیلیاں بھی جلی بھنی ہی رہیں گی۔ اور اغلباً محلے یا شہر کے مولوی صاحب

اور بیشں امام صاحب اور پیرجی بھی ناک بھوں چڑھائیں گے اصولاً اس کی کوئی وجہ نہیں ہوسکتی کہ ایک چیز جو تاریخی ارتقا میں اتفاقاً اوائل میں "بیوی" بن گئی وہ بیوی ہی بنی رہے۔ اور جو ماما ہو وہ تا ابد ماما ہی رہ جائے۔ یعنے اگر روایتاً ٹکنیک اور وسیلہ محض ایک ذریعہ اور واسطہ تھی تو وہ تا ابد اپنا اضافی مقام نہ بدلے۔ اور اس سے تو انکار ممکن ہی نہیں کہ نئی ملکیتی حقّے میں کچھ کم نہیں۔ بلکہ نخرے تلّے اور بن ٹھن میں اور سوا ہے۔ ان جدید تحریکوں کی پیداوار کو اگر اس طرح کی عینک چڑھا کر دیکھا جائے جو اس کے خالقوں، ہوا خواہوں اور مداحوں کی آنکھوں پر چڑھی ہے تو اس میں ایک خاص قسم کا حسن، لطافت اور دلکشی موجود ہے۔ اور اس حسن، لطافت اور دلکشی کو یہ کہکر گھٹیا نہیں قرار دیا جاسکتا کہ وہ یونانی مذاق سے میل نہیں کھاتا یونانی روایت کے سلسلے میں نہیں آتا۔ فن کے رخ کو موڑ دیتا ہے تنقیدی معیاروں کی اضافی مراتبت میں تفرقہ ڈال دیتا ہے۔ عوام میں مقبول نہیں ہے۔ عوام کیلئے قابل فہم نہیں ہے وغیرہ وغیرہ۔ کیونکہ یورپ کی چھوٹی سی دنیا کے علاوہ یونانی سکہ کہیں مروج ہی نہ تھا۔ یونانی روایت کہیں رہنما ہی نہ تھی۔ فن کا کوئی ایسا رخ نہ تھا جو تمام عالم کیلئے قبلہ نما کہا جا سکے مغربی قدریں نہ مغرب کے باہر کہیں مقبول تھیں اور نہ کہیں سریع الفہم۔ تو اگر فنون کی دنیا مغرب کے مرادف نہ سمجھی جائے اور روایت کی بنیاد زمانی اور مکانی اعتبار سے وسیع کردی جائے تو ان جدید تحریکوں اور ان پیداوار کو اتنی اچنبھی نظروں سے اور اسقدر اجنبی سمجھ کر دیکھنے کی کوئی وجہ نہیں۔ اعتراض یہ ہے کہ یہ رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے۔ مگر ایک معنی

میں ہر تصویر اور بت رنگ، روشنی اور اقلیدس کا کھیل ہے کیا ہم اطالوی اور فلیمش تصویروں میں انھیں قدروں کا مطالعہ نہیں کرتے ؟ کیا انکے کمالات اسی ٹکنیک میں نہیں بیان کئے جا سکتے جسمیں جدید عمل کے بیان ہوتے ہیں ؟ تو پھر انکو ایک دم کوئی دوسری شے کیوں قرار دیدیا جائے ؟ جس طرح بعض تخیلی کوائف ایسے ہو سکتے ہیں کہ متعارف اور قابل شناخت صورتوں ہی میں منتقل ہو کر پورا زور اور لطف دکھائیں اسی طرح بعض ایسے بھی ہو سکتے ہیں جو خالص فنی ہیاتوں اور قدروں ہی میں اپنا حسن منظر لا سکتے ہیں۔ جدید فنکاروں کے سینکڑوں ایسے مطالعے ہیں جو متعارف موضوعات سے علیحدہ ہی ہو کر ممکن تھے۔ جو کسی متعارف صورت کے قالب میں ڈھالے ہی نہیں جا سکتے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ یہ تحریکیں اور طرز و عنوانات ادا کافی حد تک اسی احساس کی پیداوار ہیں کہ بہت سے کوائف طرز قدیم میں دکھائے ہی نہیں جا سکتے۔ اور پھر شائد یہ بھی ہوا ہو کہ بعض سائنٹیفک انکشافات نے نئی ایجاد و اختراع کے راستے دکھائے ہوں۔ اور بعض سائنٹیفک ایجادات نے پرانی راہیں تنگ کر دی ہوں۔ مثلاً کیا کیمرہ کی ایجاد کا فن پر کوئی اثر نہ ہوا ہو گا ؟ کیا اس نے شبیہ سازی کو اس بات پر مجبور نہ کیا ہو گا کہ فنکارانہ شبیہ سازی کوئی منفرد خصوصیت پیدا کرے ؟ اور کیا آواز کے متعلق نئی تحقیقات نے نئے نئے تجربوں کی راہیں نہ کھولی ہوں گی ؟ کیا تحت الشعور کی طرف رجوع میں ایک منفرد خصوصیت کی تلاش کا عنصر بھی دخیل نہیں ؟ اور کیا ابسٹریکٹ آرٹ اور اکسپرشنزم میں کیمرہ سے گریز یا مقابلے کا عنصر نہیں ؟

اور یہاں پر ایک حد تک، مگر ایک ہی حد تک، یہ بات بھی ماننی پڑتی ہے کہ اگر کرتے کے جیب و گریبان دھجی ہوتے ہوتے صرف زنار نما دو چار دھاگوں میں مبدل ہو جائیں تو ان کو اپنے پرانے نام "کرتا" سے کیوں موسوم کیا جائے؟ پکاسو اور چھاگل کے بنائے ہوئے بعض عمل اسی مقام کو پہنچ جاتے ہیں۔ اور امپریشنزم کے بعض غالیوں کا رنگ اور روشنی کے ساتھ "کھیل"، تقریباً اسی حد کو چھونے لگتا ہے۔ فنکار اپنی تخلیق میں ضرور آزاد ہے۔ اور اپنے عجوبے، انوکھے اور غیر معمولی تجارب کے اظہار اور اظہار کیلئے طرزیں ایجاد کرنے میں اور اپنے مادی ذرائع اور وسائل کے استعمال کرنے کے طریقوں میں قطعی محکوم نہیں۔ مگر وہ لغت پر متصرف نہیں ہو سکتا۔ وہ دھجیوں کو کرتا نہیں کہہ سکتا۔ اس طرح کے انتہائی عملوں کو یا تو تنقیداً ناقص قرار دیکر خاکدان میں ڈال دینا ہوگا۔ یا اگر یہ کسی نئے فن کے کامیاب نمونے ہیں، تو اس کیلئے لغت میں ایک نیا لفظ بھی بڑھانا ہوگا۔ مگر کیا روبنس کی صدیوں تصویروں میں بعض تصویریں، اور شیکسپیر کے سونٹوں میں بعض سونٹ، اور میر کی غزلوں میں بعض غزلیں خاکدان میں پھینک دینے کے لائق نہیں؟ غریب پکاسو و چھاگل کوئی اچنبھے قسم کے مجرم نہیں خواہ ان کے بعض عمل کسی قدر اچنبھے ہوں۔

اور دوسرے ایک بہت پیچیدہ اور مرکب شئے کے سارے یا اکثر اجزائے ترکیبی کی طرف بے نیازی برت کر صرف ایک یا دو میں غلو کرنا عمل کی افادیت کی نوعیت میں تخصیص اور کمی پیدا کر دیتا ہے۔ بعض لکیر کے فقیروں کی طرح یہ کہہ دینا کہ ان میں افادیت کا عنصر کالعدم ہے بذات

خاص ایک بڑے قسم کے غلو کی مثال ہے۔ مگر افادیت کی تعمیم میں کمی اور نوعیت میں تجدید و تخصیص ناقابل انکار حقیقت ہے۔

اور پھر یہ جذبات سے زیادہ احساس کے پروردہ ہیں۔ اور ایک ایسی شدتِ احساس کے جو جھلاہٹ اور بے چینی پیدا کر دیتی ہے۔ جو فنکار کو بے قابو اور تخیل کو منتشر کر دیتی ہے۔ متخیلہ شدت احساس سے اس قدر پراگندہ ہو جاتا ہے کہ احساس کو کسی بدل میں مبدل ہی نہیں کر سکتا۔ بدل کی تخلیق و تعمیر کی زحمت کا تحمل ہی نہیں رکھتا۔ اور صرف رمزی، ایمائی، یا گاہے محض جبلی اشارات و علامات وضع کر کے یا آسودہ ہو جاتا ہے یا آگے بڑھ جاتا ہے۔

مگر نئے اور پرانے، اجتہادی اور روایتی، انقلابی اور مروجہ کا نقطۂ تصادم دراصل بہت قدیمی، بنیادی اور اساسی ہے۔ کوئی عارضی اور سطحی تصادم نہیں۔ میں نے اس کو راہی ٹھہرایا ہے۔ اور روئے آب پر ایک ضعیف سی لہر اور چائے کی پیالی کا طوفان بتایا ہے۔ بظاہر یہ دونوں بیانات متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی یہ کہ تصادم بنیادی اور اساسی بھی ہو اور راہی اور خفیف سی لہر اور محض چائے کی پیالی کا طوفان بھی ہو۔ مگر دونوں درست ہیں۔ اور دونوں میں مطلق تضاد و تخالف نہیں۔ پہلی صورت میں "انقلاب" ایک تواریخی واقعہ کی حیثیت سے ذہن میں ہے۔ اور دوسری صورت میں ایک نظری اور اصولی مسئلہ کی حیثیت سے۔ پہلی صورت کے پس منظر میں تمام اصناف فنون اور تمام روئے زمین ہے۔ اور دوسرے کے چھوٹی سی مقامی اور نسلی روایتوں کے عالمگیر بنجانے کی جد و جہد ہے۔ اک امکان کے حقیقت میں مبدل ہو جانے کا تماشہ ہے۔

پہلی صورت میں ادھر کوئی پون صدی کے رجحانات اور انکی نشو ونما ہے۔
اور دوسری میں ان رجحانات کی قدیمی داغ بیل ہے۔

اگر تمام اصناف فنون لطیفہ، اور زمان ومکان کا وسیع ترین
دائرہ ذہن میں ہو تو "انقلاب" اک تماشائے بے بنیاد اور اک نمود
بے وجود کی طرح کافور ہو جاتا ہے۔ اس تمام تماشے کی نمود اور دکھاوے
کا پس منظر محض فنون لطیفہ کے اصناف اور زمان ومکان کے
دائروں کی تحدید کی وجہ سے پیدا ہو جاتا ہے یعنی اگر صرف بصری
فنون بالخصوص مصوری اور بت تراشی پیش نظر ہوں، اور موسیقی،
مہندسی اور ادب وغیرہ پس منظر میں نہوں، اور صرف ادھر سات آٹھ
صدیوں کے فنون ذہن میں ہوں، اور صرف مغربی یورپ نظر کے
سامنے ہو۔ ورنہ اور فنون اور ادوار زمان ومکان کے پس منظر میں "جدید"
نظریات اور ان پر کاربندی کا عنصر اس قدر شہود ہے کہ اس کا ابھار
دینے والا اور نمایاں کر دینے والا پس منظر ہی دھندلا اور ماند پڑ جاتا
ہے اور اس تماشے کی نمود اور دکھاوے کیلئے جو پس منظر کی ضرورت
ہے اس کے دھندلا اور ماند پڑتے ہی تماشہ کافور ہو جاتا ہے جس
طرح سینما کی تصویریں اپنی نمود کیلئے ایک تاریک پس منظر کی مرہون ہیں
اور روشن پس منظر میں نابود ہو جاتی ہیں۔

جس پس منظر میں مدغم ہو کر یہ تماشہ غائب ہو جائے گا، اور جس کے
عدم میں ابھر آئے گا اس کا جا بجا تذکرہ آچکا ہے۔ اس کو دھرانے کی
ضرورت نہیں۔ مثلاً آپ دیکھ چکے ہیں کہ ادب میں رمزی اور تمثیلی طرز بیان
عام ہے تشبیہیں اور استعارے بلا تکلف آتے ہیں۔ اور اس طرز ادا

سے مطلب خبط نہیں ہو جاتا۔ اور ادب کے علاوہ بھی مخصوص پیمانے پر رمزی اور اشاراتی بیان خود نقاشی اور مصوری میں بھی مروج تھا جدید مصوروں اور نقاشوں نے تصویر اور بت کی تخلیق و تعمیر میں اس طرز ادا کو مروج کر دیا ہے۔ ان دونوں فنوں کی طرز ادا اور عبارت آرائی میں یہ عناصر داخل کر لئے ہیں۔ یعنی انھوں نے فقط ایک فن کی بات دوسرے میں رائج کر دی ہے یا صرف ایک مکانی انتقال انجام دیدیا ہے اور اس میں کثرت کر دی ہے۔

اسی طرح محض تکنیک کا کھیل اور نری تکنیکی قدروں کے ساتھ شغف اور انہماک ادب میں ہمیشہ اور ہر جگہ مروج رہا ہے کسی زبان کے ادب اور کسی مقام اور زمانے کی تصانیف میں لفظی کاریگری اور اسکے مظاہرے میں مزے لینے کا تماشہ نا مانوس اور غریب نہیں صنائع اور بدائع پر بیان کی اساس قائم کرنا ہر جگہ اور ہمیشہ ایک گروہ کا مذہب اور عمل رہا ہے۔ اور پھر ادب کے علاوہ "ہندسی" میں تو "فن" کی نمود تکنیکی بہار کے علاوہ اور کوئی صورت سے ہی کیسا سکتی ہے؟ اس کے نفسیاتی عنصر میں بسط و عمق کتنا ہو ہی سکتا ہے؟ وہاں تناسب، توازن، ردم، خطوط، حجم اور ضخامت کے سوا دھرا کیا ہے؟ اور موسیقی میں بھی اکثر و بیشتر توازن، تناسب، ردم، اور ہم آہنگی کے تماشوں سے سوا لطف کی اور کوئی صورت کم ہی پیدا کی جا سکتی ہے۔ جدیدی گنہگار سہی مگر گناہ "صغائر" میں ہے۔ خدانخواستہ کوئی نیا خدا بنا لینا یعنی شرک و کفر نہیں۔ انھیں نے بہ الفاظ اقبال صرف اور فنون کی طرز فغاں بدل ڈالی ہے۔

تو اس اعتبار سے کہ وہ ادبِ فنون اور اور زمان و مکان کے پس منظر میں کافور ہو جاتا ہے اور اپنی سیمیا سی نمود کیلئے صنفی، مکانی اور زمانی پس منظر کی تحدید کا مرہون ہے نئے اور پرانے کا تصادم محض چائے کی پیالی کا طوفان ہے۔ مگر یہ دراصل ایک اساسی، بنیادی ازلی اور قدیمی اختلاف ہے جس نے زمانی اور ماحولی رائت و پرچم اٹھا کر، معاصر سنگی لباس پہنکر، اور جدید آلات جنگ سے لیس ہو کر نصف صدی سے کچھ اوپر سے امپرشنزم، کیوبزم، ایبسٹرکٹ آرٹ اور سررلیزم کے نام سے فرانس کی سرزمین میں سر اٹھایا ہے اور چونکہ فی زمانہ فرانس مغربی فنون کا کعبۂ قبلہ نما ہے اس لئے "چو کفر از کعبہ برخیزد کجا ماند مسلمانی"، کی سی ایک کیفیت یورپ کے فنی دین میں پیدا ہو گئی ہے۔ اور چونکہ اس زمانے میں پیرس وہ بت طناز ہے جس کی "جو بات تنے کی وہ زمانے میں چل گئی"، کی مصداق ہے اور تمام دنیا کے شوقین اور طرحدار فن کا راسی کا دم بھرتے ہیں اس لئے یہ طرزیں اور روشیں ایک عالمگیر وضع اور رجحان بنگئی ہیں۔ مگر درحقیقت نئی بوتل میں پرانی شراب" والا مضمون ہے۔ اور یہ جنگ مخیلہ، متصورہ، مخلوقہ، منفردہ اور نقلیہ، معلومہ اور حقیقیہ کی ہے یعنی فنون کو کیسا ہونا چاہیئے ؟ فنون کیا ہیں؟ اور زندگی میں کس ضرورت کو پورا کرتے ہیں؟ یعنی یہ وہی پرانا طوفان ہے جو اپنی فلک بوس بلندی پر، اپنے منفرد انداز میں اور اپنی اساسی صورت میں افلاطون نے اٹھایا تھا۔ جو ڈھائی ہزار برسوں سے سلسل چل رہا ہے۔ اور جس میں ابھی مدتوں چلنے کے سارے آثار نمایاں ہیں اور جس کو میں نے کہیں اقبال کی زبان میں

"ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز" کہا ہے۔ غرض نئے اور پرانے اجتہادی اور روایتی کے روپ میں جنگ اُن قدروں پر چل رہی ہے جو ازل سے تا امروز "ستیزہ کار رہیں" اور جیسے افلاطون اور ارسطو ایک دوسرے پر اپنی کمانیں زہ کئے ہیں۔

افلاطون۔ افلاطون تھا اور اپنے تمام اخلاقی سیاسی اور فلسفیانہ غلو اور انہماک کے باوجود بھی محض ایک سطحی بات پر نہیں ٹھہر بیٹھ سکتا تھا۔ اُس کا اخلاقی، سیاسی اور فلسفیانہ غلو ایک رنگین عینک سہی جس نے اُس کے تماشے کو ایک خاص رنگ میں رچ دیا مگر اُس کی آنکھیں نابینا اور کور نہ تھیں کہ سطحیت کو نہ دیکھ سکتیں اور محض ایک سطحی جھگڑا کھڑا کر دیتیں۔ چنانچہ اُس نے جو پہلو لیا تھا وہ تا ایندم ایک عقدہ لاینحل ہے۔ اور "انقلاب" کا روپ بھر کر معاصر آرٹ کی دنیا میں قیامت مچائے ہے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ اُس نے محض مصلحت جنگ کی وجہ سے بصریہ فنون کو مخذ بنایا اور اُس جانب سے فنون پر اپنا وار کیا۔ مگر ڈھائی ہزار برسوں کی عملی صورت حال کے بعد یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ یہ محض جنگی مصلحت کا مقتضیٰ نہ تھا۔ بلکہ ان فنون کی اصل و نہاد و اساس تک پہونچ جانے کا نتیجہ تھا اور اُن کی اساس و اصل و نہاد کو صاف اور عریاں دیکھ سکنے کا ردعمل تھا۔ یعنی مصوری اور نقاشی جیسے بصری فنون کی اصل و نہاد میں وہ عنصر مضمر ہے جس پر وہ معترض تھا۔ یہ اُسی اساس پر کھڑے ہی ہیں اور کھڑے ہی ہو سکتے ہیں جس پر وہ اعتراض عارض ہو جو وہ کرتا تھا۔ اطالوی اور مغربی یورپ کی فنکاری کی تمام ارتقا اُسی سمت میں ہوئی جو اُسکے

نقطۂ نگاہ سے ملعون، حقیر اور رائیگاں تھی۔ یعنی تمثیل گری، کسی شے کی نقل، شبیہ اور مثل اتارنا۔ اسکیچ، ماڈل کرنا، شیڈ دینا، مجسم کو مشہود بنانا، یہ سب کی سب محض مشابہت اتارنے کی اور نقل میں اصل کی شان پیدا کر دینے کی کوششیں تھیں۔ اور اسکے سوا ان کا کوئی حقیقی مقصود نہیں یعنی با وجود کچھ اور محاصل و فوائد کے، اصل جو شے ارتقا کی منزلیں طے کرتی گئی اور ترقی کرتی گئی وہ محض نقالی تھی۔ ایک شے کی نقل اتارنا تھی۔ اور نظری فنون میں نقالی سے کنارہ کش ہونے پر یعنی رمز یا تشبیہ و استعارے کی سی قدریں رواج دینے میں جو زحمت واقع ہوئی اُس کی طرف جہاں پر یہ بیان ہے اشارہ کیا جا چکا ہے۔ یعنی پھر تطابق اور تشابہ قائم نہیں رہ سکتا۔ اور اگر تمثیل و شباہت کی قید اٹھا دی جائے تو پھر یہ طرز بیان رائج نہیں کیا جا سکتا۔ اور اس طرز بیان کے رائج کرنے اور رواج پکڑنے میں نظری فنون کی اس خصوصیت سے کہ وہ عینی مشاہدات میں دست بردار کرتا ہوگی کیونکہ تصویر عینی مشاہدہ کا مرادف اور ترجمان و بیان نہیں ہو سکتا۔ وہ ادبی بیانات یا لفظی تصویروں کی طرح ایک چیز ہو جائے گا "گردن ہرن جیسی، لب گلاب کے غنچے اور سر میں غرور حسن"، کسی بت طناز کی لفظی تصویر یعنی متخیلہ رد عمل کے بیان کی حیثیت سے خواہ کسی قدر کامیاب ہو مگر کسی آدمی کی گردن آنکھ کو ہرن کی گردن نہیں معلوم ہوتی۔ لب گلاب کا غنچہ نہیں معلوم ہوتا۔ اور غرور حسن کا نشہ کوئی عینی تجربہ نہیں۔ اور اگر کسی ہیئت میں ہرن کی گردن اور گلاب کا غنچہ ٭ فنکاری کا اس رمزی طرز ادا کے قبول کئے بغیر ہی جو کام چلانی رہی اصلی ٭ اور ہونٹ کے سر یکجا کر دیئے جائیں تو اس مجموعہ ہیئات کو یہ کہہ کر پیش نہیں کیا جا سکتا کہ یہ کوئی عینی شہود "تجربہ" ہے اور مغربی ٭

وجہ ہی یہ تھی کہ اُس نے اپنی ارتقا و ترقی کی راہ شبیہ کشی اور تمثیل گری قرار دی اور قبلہ نما نقل کی اصل سے تطابق کو قرار دیا۔ یعنی وہ محض متخیلہ متصورہ اور مخلوقہ سے دست بردار ہو گئی۔ اور ظاہر ہے کہ "عینی" تجربہ یا مشاہدہ کی قید کے بعد یعنی اس قید کے بعد کی تصویر اور بت وہ ہو سکتا ہے جو تصویر یا بت کے موضوع کی آنکھ میں معلوم ہوتی ہے اور متخیلہ متصورہ اور مخلوقہ کی گنجائش ہی بہت کم رہ جاتی ہے۔ اور اسکا بہت بڑی حد تک منقولہ حقیقیہ، اور محض بیانیہ ہونا لازم آتا ہے۔ یعنی ارسطو سے خضر ل جانے کے باوجود نظری فنون یا عمل اُس کی بتائی ہوئی راہ پر بہت دور نہ چل سکے مغربی بت تراشی اور مصوری بھی تمثیل ہے۔ ورنہ جمالیاتی عمل کے زمرے میں نہ آسکتی مگر تخیل عملیہ حس بصارت کے زیر فرمان ہے۔ اُسکی تکمیل آنکھ کے ہاتھ میں اور وہ مشابہت و تمثیل کا پابند ہے۔ تخیل شبیہ کشی اور تمثیل گری پر آمادہ رہے۔ تمام جمالیاتی قدریں تناسب، توازن، ہم آہنگی، ردھم اور تنظیم و ترتیب وغیرہ وغیرہ اُسکے اوزاروں کی جھولی میں ہیں بشرطیکہ وہ ان کو کسی شے کے وہ جیسی آنکھ کو معلوم ہوتی ہے ویسا دکھانے میں صرف کرے یعنی جمالیاتی قدروں سے معمورہ ہیأت کو عینی مشاہدات سے تطابق ہونا چاہیئے۔

نظریاتی تصورات کے علاوہ ایک اور عنصر جو اس روایت اور رجحان کے قائم ہونے میں معین و معاون ہوا وہ یہ تھا کہ فنکار خود مختار نہ تھا۔ اور اس کا فن اور مہارت ایسے سرپرستوں اور مربیوں کے تصرف میں تھا جو اُن کو اپنے اغراض کا آلۂ کار بنائے ہوئے تھے۔ مثلاً گرجے کو

مذہبی عقائد، روایات اور قصص کی تبلیغ کیلئے کسی آلۂ کار، ذریعے اور وسیلے کی ضرورت تھی جو انکو عوام تک پہونچا دے۔ گرجوں کے بت اور تصویریں دراصل تبلیغ یعنی ناخواندہ، نا مرتیب یافتہ عوام تک رسائی کے وسیلے اور ذریعے تھے یعنی جو کتاب نہ پڑھ سکے وہ دیوار پر تصویریں دیکھ لے محراب، سقف، گنبد، برج، مینار، سب دعوت نظر دیتے تھے۔ اور سنگ و خشت و آب و رنگ کی زبان میں عیسائیت کا وعظ کہتے تھے ظاہر ہے کہ اس ضرورت کو پورا کرنے کیلئے تصویروں کا معمولی آنکھوں میں دلکش اور نا بالغ دماغوں کیلئے قابل گرفت ہونا لازم تھا۔ خود ضرورت ہی کی نوعیت میں تصویروں کا عام فہم صورت میں ہونا یعنی تمثیلی اور تشبیہی ہونا مضمر تھا۔ گرجوں کے علاوہ امراء، روساء میں سے جو مربی تھے وہ یا تو یونانی اور رومی طرزوں کے دلدادہ تھے اور اُس طرز کی چیزیں مانگتے تھے۔ یا اپنے روزمرہ کے ماحول و واقعات کی طرف بیٹھے سیر کرنا چاہتے تھے۔ اور دیواروں پر انکی شبیہیں دیکھ کر یہ ذوق پورا کرتے تھے۔ اور یہ دونوں ضرورتیں اور تقاضے نقل کشی کی شکلیں اختیار کر لیتے تھے۔ کیونکہ ذرا سی بدلی ہی صورت میں یونانی فن کی بھی یہی روایت تھی۔ اور امراء و روساء بھی اکثر و بیشتر عوام ہی کا سا مذاق اور احساس رکھتے تھے۔ یعنی جو جانی پہچانی سریع الفہم شباہتوں سے متحرک ہو سکے۔ فنکاری ایک غیر معمولی ذکی الحسی کی اولاد ہے۔ یعنی فن کار کا احساس عوام سے کچھ ذکی تر ہوتا ہے۔ اور اس بڑھی ہوئی ذکاوت سے ہر شے حد ادراک میں آجاتی ہے یعنی محسوسہ اور مدرکہ ہو جاتی ہے۔ وہی فنی عمل کا تار پود بنکر ایک عمل کی صورت میں مشہود

ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ عوام میں سے بہت سے افراد ایک بڑھئی کی ذکاوت کے پروردہ عمل سے تحریک میں نہ بھی آسکیں گے اور جس تناسب سے عمل میں یہ عنصر دخیل ہوتا جائے گا اُسی تناسب سے وہ عوام سے بعید تر ہوتا چلا جائے گا۔ مگر آپ دیکھ چکے ہیں کہ جس مادی ماحول میں فنکار اور فنکاری کام کر رہے تھے وہ چند طرح اُس کو عوام سے باندھے ہوئے تھے۔ اور فنکار کا جادہ عمل اگر ایک مقررہ "صراط مستقیم" نہ بھی مانا جائے تو اس سے بھٹک کی حد سختی سے مقرر تھی اور بہت بڑے فنکاروں کے علاوہ نہ کسی کی ضرورت نے اُس کو بھٹکنے پر مجبور کیا اور نہ کوئی بلا ضرورت بھٹکا۔

غرض ارسطو کی رہنمائی کے باوجود نظری فنون بالعموم اُسی جادے پر چلتے رہے جو افلاطون کے زاویۂ نگاہ سے اُن کی اصل و نہاد ہی کا تقاضہ تھا۔ اور مغرب کے نظری فنون کی تواریخ اس بات کی گواہی دے رہی ہے کہ اُس کا ان فنون کی راہ سے حملہ آور ہونا صرف ایک چال نہ تھی بلکہ ایک بڑے گہرے مطالعے اور دقت نظر کا ثبوت تھا۔ اور ارسطو کے نظریئے کی تواریخی گم گشتگی اور عملاً شرمندۂ وجود نہ ہونا اس بات کا ثبوت ہے کہ نظری فنون میں اُس کے نظریئے پر عمل پیرائی کا امکان محدود ہے۔ اگر افلاطون کا نقطۂ خیال دقیق اور عمیق نہ ہوتا، اور ارسطو کا نظری فنون کی اصل و نہاد سے قریب، تو موجودہ انقلاب رو پذیر ہی نہ ہوسکتا۔ اور کب کا یہ بغیر انقلابی صورت لئے فنون کی روایات میں مبدل اور ضم ہو چکا ہوتا۔ کیونکہ "جدید" انقلابی در اصل قدیمی ارسطو کے نظریات کے حامل اور

اُس پر کاربندی پر مصر ہیں۔ وہ نظری فنون میں بھی تخیل، تصور، تخلیق* اور انفرادی احساس کی عنان آنکھوں کو سونپے رہنا چاہتے ہیں یعنی ہیأت وہ ہو جو آنکھ کو مشہود ہو۔ اور خود آنکھ پر وہ عینک چڑھی ہو جو مغربی یورپ والوں نے ادھر چھ سات سو برسوں میں یونانی ماڈلوں سے موثر ہو کر بنائی ہے۔

تو "انقلاب" دراصل ارسطوی نظریات کا "ظہور" بلکہ تناسخ ہے۔ گو اس ظہور نے جو انتہائی شکل لے لی ہے وہ انقلاب کے انتہا پسند عناصر کا مقامی پرتو ہے۔ بلکہ اُسکی ہجو ملیح ہے۔ ظاہر ہے کہ جب فن اور فنکاری کی پیداوار کا ایک بہت قلیل ہی حصہ انقلاب یا ارسطوئی نظریات کی ہجو ملیح کی نوبت کو پہنچ جاتا ہے۔ مگر جہاں یہ ہجو ملیح کی نوبت کو نہیں بھی پہنچتا وہاں بھی ایک زحمت قائم رہ جاتی ہے گو یہ زحمت تمام فنون میں ہو سکتی ہے، خود فنون کی اصل و نہاد ہی میں مضمر ہے، اور خود فنون ہی کی اصل و نہاد میں مضمر ہونے کی وجہ سے تمام فنون میں کم و بیش اپنے اپنے مخصوص اور صنفی رنگ میں موجود ہے یعنی فنکار کی بڑھی ہوئی ذکاوت، ابھرا ہو تخیل، اور انفرادی احساس جس تناسب سے عمل میں دخیل ہوتا جائے گا اُسی تناسب سے عمل عام ذکاوت، تخیل اور احساس کے حدود سے پرے ہوتا چلا جائے گا چنانچہ کہا جا چکا ہے کہ "اظہار" اور "عرض" میں یعنی آزادی اور پابندی، انفرادیت اور تعمیم، اختراع اور سریع الفہمی میں توازن قائم کرنا ہمیشہ اور عامتاً ہر فن میں ایک اہم عملی مسئلہ رہا ہے۔ مگر بصری فنون میں یہ بات بہت جلد نمایاں ہونے لگتی ہے۔ نقالی میں زود فہمی کو ادب، موسیقی اور تہذیب کی طرح مطلق العنان کر دینا چاہتے ہیں اور کا ونٹر انقلابی افلاطونی نقطۂ خیال اور زاویہ نگاہ کے علمبردار ہیں۔

* یعنی وہ تخیل تصور تخلیق *۔

مضمر ہے۔ کیونکہ نقال کے ہاتھ میں ایک تیغ دو دم ہوتی ہے۔ اُس کی
زود فہم، جاگتی، کھلی ہوئی اشارے کرتی تشبیہیں، تخیل کو آسانی سے
متحرک کر دیتی ہیں۔ اور سیل خیالات و جذبات بہت آسانی سے
چھوٹنے لگتا ہے۔ رادھا کی کرشن کے گلے میں باہیں ڈالے، مُنھ اٹھائے،
آنکھوں میں آنکھیں ڈالے، لجائی نظروں سے دیکھتے رہنے کی، یا
کرشن کے رادھا کو دریا میں نہاتے درختوں کی آڑ سے جھانکتے رہنے
کی، تصویریں عامی کے دل و دماغ میں جذبات و خیالات و
تصورات کی ایک سیل بہا دینگی۔ کیونکہ یہ عامیانہ مشاہدات و ذاتی
تجارب سے اسقدر قریب اور ملتی جلتی ہوتی ہیں، کہ یہ دل و دماغ
کے حق میں ایک "ہُو" کا اثر رکھتی ہیں۔ اور عامۃً ہر کسی کے تخیل کی
آب جو کیلئے ایک کنکری بن جا سکتی ہیں۔ متخیلہ فوراً اچھل کر ایک سیل
خیالات میں بہنے لگتا ہے۔ اور موضوع کے صاف ظاہر اشارات
سے لبریز و مفصل ہونے کی وجہ سے تخیل بہت آسانی سے ایک راہ
پر لگ جاتا ہے۔ اور بہت سہولت سے ایک مجوزہ رخ میں متحرک
ہو جانے لگتا ہے۔ اور ناظر کے دل میں خاص خاص قسم کے خیالات
تازہ ہونے لگتے ہیں۔ اور اگر تیغ کا دوسرا دم یعنی خالص جمالیاتی دھار
نہ بھی چلے یا کند بھی ہو جب بھی یہ دھار تو ضرور کارگر ہوگی۔ اور جیسا
کہ آپ مناسب محل پر قبل کہیں دیکھ چکے ہیں جمالیاتی قدروں تک
رسائی رکھنے والے کم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس کے لئے ذکاوت میں تھوڑی
سی تیزی اور احساس کی تھوڑی سی ترتیب درکار ہے۔ اور عامیوں کے
انبوہ مثلاً نمائش وغیرہ جیسی جگہوں میں دلچسپی موضوعات پیدا کرنی

تک محدود رہتی ہے۔ اور جمالیاتی قدریں نا رسیدہ رہ جاتی ہیں۔ اور جب یہ قدریں نامانوس موضوع، تیکھی تکنیکی پیکروں، یا مجرد اقلیدسی شکلوں میں رونما ہوتی ہیں تو ظاہر ہے کہ نارسیدگی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ چنانچہ موجودہ فنکاروں کی غایت تخیل اور انفرادی تصویریں جن میں تمام تکنیکی محاسن موجود ہوں عامی دل و دماغ کو متحرک نہیں کر سکتیں۔ کیونکہ یہ تلواریں دو دم نہیں۔ اُن میں صرف ایک دھار ہے۔ اور یہ دھار بذات خود کند نہیں۔ مگر لطیف اور نازک ہے۔ داڑھی بنانے کے بلیڈوں سے کند نہیں تراشے جا سکتے۔ اس کے لئے معمولی کلہاڑی ہی کچھ زیادہ موزوں اوزار ہے۔ جمالیاتی قدریں عامیانہ ذکاوتوں اور احساسوں کے لئے زود اثر نہیں۔ یعنی ان کے متحرک کر دینے کی قدرت، تمثیلی شبیہات کے مقابلے میں قدرے دیر اثر ہے۔ بالخصوص مصوری اور نقاشی کی صورتوں میں۔ اور صرف دیر اثر ہی نہیں بلکہ بلیڈ کے چلنے کی طرح ایک لطیف اور نازک سطح کی بھی محتاج ہے۔ وہ عامی ذکاوتوں پر نہیں چل سکتی۔ جمالیاتی قدریں دراصل اُن نفسی احساسات کو متاثر کرتی ہیں جو نفس کی گہرائیوں میں دبے پڑے ہیں۔ جو کسی مخصوص خیال اور تجربے سے وابستہ نہیں۔ جو متنوع طریقوں پر ابھر سکتے ہیں۔ مثلاً ردم یا تناسب یا توازن یا تضاد کا احساس اصوات کے ذریعہ سماعت، جسامتوں اور نور کے ذریعہ بصارت، اور حرکات کے ذریعے آنکھ مچولی کے کی چھیڑ سے ابھر سکتا ہے۔ رادھا اور کرشن کی معاشقانہ تصاویر کی طرح ردم، تناسب، اور توازن کا مظاہرہ کوئی مجسم تخیل کے سامنے نہیں لا کھڑا کرتا ہے۔ اور کسی مجوزہ رخ میں اُسکی تحریک نہیں

کرتا اور اسکو کسی تجربہ کی تازگی کی راہ پر نہیں لگا دیتا۔ وہ کسی مخصوص راہ، تجربے یا یاد سے منسلک ہی نہیں۔ جمالیاتی قدریں کیوں اور کیسے اثر کرتی ہیں ہمیں معلوم نہیں۔ اُنکی اساس کہاں تک نفسیاتی یا منافع یا انسانیت یا شاید کچھ حیوانیت کی اصل و نہاد تک پہونچتی ہے ہمیں نہیں معلوم۔ اور یہ جمالیات کے مسائل بھی نہیں۔ آپ بالکل اوائل ہی میں دیکھ چکے ہیں کہ ان قدروں میں کیوں متحرک کر دینے کی قدرت ہے ہم ہنوز نہیں پا سکے۔ جمالیاتی مطالعہ اس مقام سے شروع ہوتا ہے کہ ہم بعض قدروں سے ایک خاص طرح متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ قدریں نفس میں بعضے ڈوبی ہوئی قدروں کو چھو دیتی ہیں۔ بہرکیف اسباب و علل کچھ بھی ہوں اور جو بھی ہوں۔ خالص جمالیاتی قدریں دیرپا اثر اور اثر کے لئے ایک خاص طرح کی زمین کی محتاج ہیں۔ خواہ یہ زمین خود جس طرح بھی تیار ہوتی ہو۔ غرض جن عملوں میں خالص جمالیاتی اور تکنیکی قدروں کی جلوہ گری ہوگی وہ بالعموم عوام کو ناآسودہ چھوڑ دینگے اور جدید آرٹ انکا دلدادہ اور ترجمان ہونے کی وجہ سے عوام کی نظروں میں "ناحسین" ہو گیا ہے۔ وہ اتنا "نازکی" اور "نادان" تخیل کو ابھارتا ہی نہیں۔ اور پھر جدید فن کے تنگی جمالیاتی دلفریبیوں سے پھنسے ہوئے ہونے کی وجہ سے اور عملوں کی فقط انھیں سامان حسن سے مشاطگی کرنے کی وجہ سے اور عملوں کو اور ساز و سامان سے تقریباً معرا کر دینے کی وجہ سے ان میں اُس قسم کی قدریں بہت محدود ہو جاتی ہیں جن کو میں نے ثانوی اور ضمنی قرار دی ہیں۔ اور جن کو بعض مدرسۂ خیال کے لوگ اہم قرار دیتے ہیں۔ یعنی جذبات کی تعلیم و تربیت۔ اخلاقی یا اور کسی قسم کی

افادیت وغیرہ ظاہر ہے کہ حسیات کے علاوہ تعلیم وتربیت کی اور راہیں یہ فن اپنے اوپر بند کر لیتا ہے اور عمل کے بہ کرشمہ دو کار کر جانے کا موقع بہت تنگ ہو جاتا ہے۔ اور اس سے فن کی جامعیت، معنویت اور افادیت میں نمایاں کمی آجاتی ہے۔ اور گو یہ کمی عیب کی حد کو نہ چھوتی ہو مگر ایک قصر ضرور ہے۔

# منشی سجاد حسین

(کا اخبار)

# اودھ پنچ

جس کا اجرا ۱۸۷۷ء میں ہوا تھا جس کے مضامین اور ظرافت نگاری کی دھاک آج تک اردو ادب کے شیدائیوں کے دلوں پر قائم ہے —

اودھ پنچ میں چھپنے والے مضامین وقت کی رفتار کے لحاظ سے پرانے ہو چکے ہیں لیکن ان کی افادیت سدا بہار رہی۔ برسوں ایسے چھپنے والے مضامین کا نچوڑ —

# انتخاب اودھ پنچ

کے نام سے ادارہ کتابی دنیا نہایت خوبصورت طریقہ سے شائع کر رہا ہے "انتخاب اودھ پنچ" میں اس زمانے کے مشہور مزاح نگار منشی سجاد حسین، اکبر الہ آبادی، پنڈت رتن ناتھ سرشار، مچھو بیگ ستم ظریف، پنڈت تربھون ناتھ ہجر، نواب سید محمد آزاد۔ پنڈت جوالا پرشاد برق، احمد علی شوق، حکیم ممتاز حسین عثمانی، عبدالعزیز شہباز وغیرہ کے مضامین شامل ہیں —

ناشر کتابی دنیا لکھنؤ